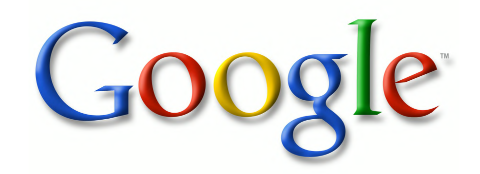



LOEB MUSIC LIBRARY
ML 13C2 I

CRITIQUE

ET

LITTÉRATURE

MUSICALES

TYPOGRAPHIE DE CH. LAHURE ET C[ie]
Imprimeurs du Sénat et de la Cour de Cassation
rue de Vaugirard, 9

CRITIQUE

ET

LITTÉRATURE

MUSICALES

PAR P. SCUDO

DEUXIÈME SÉRIE

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1859

Le volume de *Critique et littérature musicales* que je publie aujourd'hui est formé, comme les deux autres qui l'ont précédé, d'articles qui ont paru successivement dans la *Revue des Deux Mondes*. On a beaucoup blâmé ce genre de publication. On a dit qu'un livre ne mérite vraiment ce titre que lorsqu'il est composé d'éléments homogènes concourant vers un but unique et déterminé d'avance : ce qu'il est impossible d'obtenir avec des articles de journaux ou de revues, qu'aucun lien systématique ne rattache les uns aux autres. Ces vaines subtilités n'ont pas empêché les livres de mélanges de se publier et de se vendre, parce qu'ils répondent à un besoin réel du public.

La presse est la grande manifestation de l'esprit moderne. Tout homme qui porte un nom dans les lettres, dans les sciences et dans les arts, a dû avoir recours à un journal quotidien ou à un recueil périodique, pour y répandre ses idées, faire connaître ses travaux, ou exprimer ses sentiments. Depuis

Chateaubriand jusqu'à M. de Lamartine, depuis M. Guizot jusqu'à Augustin Thierry, MM. Cousin, Villemain, Cuvier, V. Hugo, Alfred de Musset, des historiens, des savants, des poëtes et des hommes d'État ont produit dans les journaux ou dans les revues la plupart des travaux qui les ont illustrés. La critique surtout qui défend au jour le jour les principes du goût et de la morale, qui juge et apprécie les œuvres du talent ou les créations du génie, n'est-ce pas par les journaux et les revues qu'elle établit son autorité sur l'esprit du public? Pourquoi donc les livres qui résultent de cette collaboration nécessaire à la prompte manifestation de la vie intellectuelle de notre temps, seraient-ils moins dignes de l'attention du lecteur? De pareils ouvrages, qui sont très-nombreux de nos jours, ont la valeur qui s'attache à la pensée et au style de l'écrivain. Nous pouvons citer dans ce genre un chef-d'œuvre de critique formé avec des articles de journaux : *Les Causeries du lundi*, de M. Sainte-Beuve.

On trouvera dans ce volume le même esprit d'indépendance, les mêmes doctrines et la même impartialité qu'on a pu remarquer dans ceux qui sont sous les yeux du public. Je ne défends systématiquement aucune école particulière, je n'appartiens tout entier à aucune fraction de l'art, à aucune famille de la fantaisie

humaine. Je suis de la grande religion du bon Dieu qui a créé la diversité des génies, et j'admire sincèrement toutes les belles formes qui reflètent son image et dans lesquelles on sent courir un souffle de son esprit infini. Je ne dédaigne aucune œuvre de talent, comme on pourra s'en assurer par la lecture de ce volume; mais je n'adore que les belles choses qui survivent à la mode et qui sont, comme l'amour, de toutes les saisons.

Paris, ce 30 janvier 1859.



CRITIQUE

ET

LITTÉRATURE

MUSICALES.

I

La Nonne sanglante, grand opéra de M. Charles Gounod. — *Le Billet de Marguerite*, opéra-comique de M. Gevaërt. — Mme Lauters. — Le Théâtre-Italien, etc.

La saison musicale est en pleine activité. Tous les théâtres lyriques, à commencer par l'Opéra, ont ouvert leurs portes et livré déjà au public quelques nouveautés plus ou moins intéressantes, sans préjudice d'ouvrages plus considérables qu'on prépare pour l'hiver. L'approche de l'Exposition universelle, qui doit attirer à Paris tout ce qu'il y a en Europe et dans le monde d'esprits curieux d'assister à ce congrès des arts de la paix et de la civilisation, excite les artistes à faire tous leurs efforts pour s'élever à la hauteur de ce grand événement. Aussi bien, le

moment est-il plus opportun qu'on ne croit pour cette vaste exhibition de l'industrie humaine, car le siècle se fait vieux, et, après avoir été si orageux et si fécond en péripéties politiques, il semble se recueillir et vouloir faire tranquillement son examen de conscience. Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup aimé ce qui fait le prix de la vie, et l'histoire pourra lui appliquer ces deux admirables vers de Dante :

Libertà va cercando, *ch'è si cara*
Come sa chi per lei, vita rifiuta.

L'administration de l'Opéra a subi, depuis l'année dernière, une modification très-importante. M. le ministre d'État a désintéressé le directeur qui en avait le privilége depuis 1847, et s'est substitué à sa place. L'Opéra est maintenant dans les attributions du ministre de la maison de l'empereur, qui se charge de liquider son passif et de pourvoir à son avenir. Cet état de choses n'est pas nouveau, car depuis Louis XIV, qui a institué l'Académie royale de musique en 1669, ce grand établissement lyrique a été successivement sous la main de l'État, de la ville de Paris, ou livré à des entrepreneurs. Sous l'Empire et la Restauration, l'Opéra dépendait de la liste civile, et ce n'est qu'en 1831 que le gouvernement essaya de nouveau le système de l'entreprise, qu'on vient d'abandonner.

On peut donner de très-bonnes raisons pour ou contre ces deux systèmes. Pour notre compte, nous serions assez favorable au système qui permet au gouvernement d'être le tuteur des intérêts matériels de quelques théâtres privilégiés, à la condition qu'il

s'abstînt scrupuleusement d'intervenir dans les questions d'art, et qu'il laissât aux petits théâtres des boulevards une liberté entière dans le choix du répertoire et de leurs éléments de succès. Pour les théâtres comme pour l'instruction publique, nous voudrions concilier les avantages de l'ordre et de la tradition avec les bénéfices de la lutte et de la liberté. Deux ou trois théâtres modèles sous la main de la liste civile ou de l'État, où l'on n'admettrait que des artistes éprouvés et des œuvres d'une certaine élévation de style, et puis le droit laissé à l'industrie particulière de chanter, de danser et de jouer la comédie comme on l'entendrait, et sans autre surveillance que celle qu'impose la morale publique : tel serait notre système, si nous avions mission de donner un avis sur une question qui intéresse non-seulement la musique, mais toute l'économie de l'art dramatique. La tendance à tout administrer, tout réglementer, crée au gouvernement des embarras infinis. La France a fait une révolution pour secouer le joug d'une religion de l'État : essayerait-on de lui imposer un *art* gouvernemental, une musique de princes et de potentats? Une pareille tentative serait plus qu'impossible, elle serait ridicule, et la malice gauloise en aurait bientôt fait justice.

Il nous faut bien dire un mot d'un incident qui a occupé l'opinion publique, et qui menace de devenir un épisode judiciaire : nous voulons parler de la disparition de Mlle Cruvelli, qui a rompu violemment la chaîne d'or qui l'attachait à l'Opéra depuis un an. lle a fui, non pas comme un Parthe, en lançant ses traits, mais comme un soldat qui déserte à l'ennemi

avec armes et bagages. Ce n'est pas nous qui sommes étonné d'une pareille conduite. Mlle Cruvelli a été à Paris ce qu'elle a été à Milan, à Gênes, à Londres, à Francfort, un esprit indiscipliné, une artiste peu digne de l'intérêt qu'on lui a témoigné. Sans nous aventurer dans les suppositions que fait naître un procédé que l'opinion a déjà jugé sévèrement, nous dirons que l'administration de l'Opéra est plus heureuse qu'habile de se voir débarrassée d'une cantatrice capricieuse qui ne pouvait pas lui rendre l'argent qu'elle lui coûtait. Laissons cependant ces querelles de coulisses pour nous occuper du nouvel ouvrage en cinq actes qu'on vient de représenter à l'Opéra, *la Nonne sanglante* de M. Gounod.

Le sujet de *la Nonne sanglante* est tiré d'un roman de Lewis, *le Moine*, qui a eu un grand retentissement au commencement de ce siècle. Ce roman, qui reproduisait la manière d'Anne Radcliffe, a déjà été la proie des faiseurs de mélodrames, qui en ont défrayé les théâtres des boulevards. M. Scribe, qui ne recule devant aucune tentative, s'en est inspiré à son tour et en a tiré un poëme lyrique qui pourrait être moins sombre et mieux conçu dans l'intérêt du compositeur.

La scène se passe en Bohême, aux environs de la ville de Prague, vers le XIe siècle. Deux familles rivales, celles du comte de Luddorf et du baron de Moldaw, sont en guerre et s'assiégent dans leurs châteaux. Pour mettre un terme à ces dissensions qui troublent le pays, Pierre l'Ermite intervient, et ordonne, au nom de Dieu, d'unir les deux familles par un mariage. Agnès, la fille unique du baron de Mol-

daw, épousera Théobald, fils aîné du comte de Luddorf. Cette paix de Dieu est acceptée avec joie par tout le monde, excepté par Rodolphe, frère de Théobald, qui depuis longtemps aime secrètement Agnès, et dont l'amour est partagé. Rodolphe, désespéré d'un projet d'union qui brise ses plus chères espérances, propose à sa fiancée de fuir et de quitter le château sous le costume de la *nonne sanglante*, qui, tous les ans, vient errer à minuit sur les remparts du château. Après quelques hésitations bien naturelles, Agnès consent au vœu de son amant et lui promet d'aller le trouver à minuit. Ainsi finit le premier acte.

La *nonne sanglante* est un esprit, une ombre qui n'a pu trouver le repos sous la froide pierre où elle est ensevelie. Pourquoi? parce qu'elle avait aimé le comte de Luddorf, dont elle était la fiancée avant son départ pour la Palestine. Le croyant mort dans la guerre sainte, elle prit le voile et s'enferma dans un couvent. Ayant appris que le comte est de retour et qu'il va se marier avec une autre femme, elle quitte son couvent et va réclamer la foi promise à son amant. Celui-ci la repousse et la tue d'un coup de poignard au cœur. Depuis ce crime, la nonne sanglante erre autour du château de l'homme qui l'a trahie et immolée. On devine déjà que Rodolphe, au lieu de rencontrer Agnès au rendez-vous qu'il lui a donné, se trouve en face de la *nonne sanglante*, qui accepte ses serments d'amour en lui tendant une main glacée par la mort. Cette méprise forme le nœud de la pièce. Pour dégager sa parole, Rodolphe s'engage à tuer le meurtrier de la nonne, qui n'est

autre que son propre père, le comte de Luddorf. Celui-ci expire en effet, mais sous les coups d'une troupe d'assassins apostés par le baron de Moldaw pour tuer Rodolphe lui-même. La mort du coupable apaise la justice de Dieu, et rend le repos aux cendres de la pauvre religieuse. Tel est en résumé cet étrange poëme, dont les moindres défauts sont l'obscurité et l'absence de caractère. On ne sait à qui s'intéresser dans cet interminable mélodrame, qui aurait pu être condensé en trois actes sans grand dommage pour la poésie de M. Scribe.

M. Ch. Gounod, qui a eu le courage d'accepter ce pâle libretto qu'ont refusé Meyerbeer, M. Halévy, et jusqu'à M. Berlioz, qui l'a eu pendant plusieurs années entre les mains, est un musicien de mérite, qui s'est acquis assez promptement une réputation des plus honorables. Lauréat de l'Institut, il est revenu de son voyage de Rome avec un goût prononcé pour la belle musique religieuse, un esprit diversement éclairé et nourri de la substance des maîtres. Après quelques tâtonnements inévitables et un noviciat fait à la petite église des Missions-Étrangères, dont il dirigeait la chapelle, M. Gounod eut le bonheur de rencontrer une véritable artiste, Mme Viardot, qui s'intéressa à son avenir, et l'appuya de son crédit auprès de l'administration de l'Opéra, où il fit représenter un ouvrage en trois actes, *Sapho*, qui ne put se maintenir devant le public, mais qui valut au jeune compositeur une renommée de bon aloi. Les chœurs qu'il écrivit ensuite pour la tragédie de M. Ponsard, *Ulysse*, donnèrent à son nom assez de popularité pour que l'administration de l'Opéra lui

confiât un poëme en cinq actes, témoignage bien rare d'une confiance extrême. Peut-être M. Gounod eût-il mieux fait de restreindre encore son ambition en des limites moins grandioses : car, excepté Meyerbeer, je ne vois pas en Europe de musicien capable de supporter sans défaillance le fardeau énorme d'un ouvrage en cinq actes. Quoi qu'il en soit, voyons si la partition de *la Nonne sanglante* confirme ou dissipe nos scrupules.

Il n'y a pas d'ouverture à *la Nonne sanglante*, mais une simple introduction symphonique, dont les principaux détails sont empruntés à plusieurs passages de la partition. Après ce prélude, qui n'a rien de remarquable, Pierre l'Ermite, en intervenant au milieu de soldats chrétiens qui s'entr'égorgent, chante un air d'un assez beau caractère, dont la phrase mélodique qui se trouve sous ces paroles :

Dieu puissant, daigne m'entendre,

n'est pas sans offrir un peu d'analogie avec l'air du cardinal au premier acte de *la Juive*. La réponse du chœur, qui reprend à l'unisson l'idée émise par l'éloquent prédicateur, forme un ensemble d'un bel effet et qui prépare l'auditeur à une action où domine l'élément religieux. La seconde partie de cette composition, ce qu'on appelle la *cabalette*, où Pierre l'Ermite exhorte les partisans et les vassaux des deux familles ennemies à employer leur courage contre les infidèles :

C'est Dieu qui vous appelle,

est aussi une belle phrase mélodique, une sorte

d'hymne guerrier que le chœur reprend de nouveau à l'unisson avec une allure rhythmique où tout le monde a reconnu une imitation heureuse de la manière de Haendel, c'est-à-dire un de ces ensembles pleins de majesté, d'où l'auteur des *Machabées* et du *Messie* faisait jaillir les éclairs de la poésie biblique. Un dessin de violoncelles, *encastré*, qu'on nous permette l'expression, dans le tissu de l'instrumentation de ce bel ensemble, nous paraît un effet trop ingénieux pour la situation des personnages, et nous aurions désiré aussi que la cadence de ce morceau, d'ailleurs remarquable, fût moins banale, et ne visât point aux applaudissements vulgaires.

Le duo pour soprano et ténor entre Rodolphe et Agnès, sa fiancée, renferme des parties excellentes. Lorsque Rodolphe propose à son amie de s'enfuir avec lui du château paternel et qu'il lui donne rendez-vous à minuit sous le rempart du nord : « Non, non, lui répond la pauvre fille tremblante ; cette nuit est celle où tous les ans on voit apparaître l'ombre errante.— Quelle ombre? » réplique Rodolphe. Agnès lui raconte alors la légende de la nonne sanglante :

Avant minuit les portes sont ouvertes
Par un fantôme en habits blancs;
La nonne sanglante, à pas lents,
Traîne ses pieds sur les dalles désertes.

La phrase musicale qui traduit cette légende aux lugubres reflets est fort remarquable, mais nous lui préférons celle qui en est le complément, la réponse de Rodolphe aux inquiétudes de son amie, où il l'encourage à profiter de cette croyance naïve pour s'é-

chapper avec moins de danger. Les deux vers qui terminent cette antistrophe :

> Grand Dieu ! c'est mon Agnès qui passe :
> Sous tes ailes fais-la passer !

ont inspiré au musicien une page délicieuse, où l'idée mélodique est illuminée d'une harmonie fine, pittoresque et vraiment poétique. Le compositeur a eu l'heureuse intention de faire ressortir le contraste des deux récits par une tonalité différente. La légende est en *mi mineur*, tandis que la contre-partie est en *mi majeur*, et, si nous insistons sur ce détail matériel, c'est qu'il a son prix et fait mieux comprendre la nuance de sentiment qui distingue le récit d'Agnès de celui de Rodolphe. L'ensemble de ce duo n'est malheureusement pas à la hauteur de ce qui précède. La conclusion en est commune, et tranche d'une manière fâcheuse avec le commencement d'une inspiration si élevée. Nous aurons souvent l'occasion de relever ce défaut d'unité dans le style de M. Gounod, ainsi que la tendance de son esprit à trop se complaire dans des combinaisons d'accompagnement plus ingénieuses que dramatiques. Par exemple, le dessin de violoncelle qui serpente dans la première partie de ce duo remarquable est-il bien à sa place, et ne pourrait-on pas y voir plutôt une imitation de Weber et de Meyerbeer qu'un accent spontané de la passion ?

Le finale du premier acte, où éclate si intempestivement la colère du comte de Luddorf contre son fils Rodolphe, qu'il maudit un peu trop facilement et pour le besoin de la cause du compositeur, ce finale

est fort bien dessiné. Dans l'*andante* qui en est l'exposition, le musicien a cependant prodigué encore une fois les effets d'unisson, qui sont trop commodes pour qu'un artiste aussi habile que M. Gounod veuille en abuser. Ce sont là des moyens extrêmes et vulgaires que M. Verdi a popularisés par des raisons qui doivent engager M. Gounod à s'en abstenir. On frappe fort quand on ne sait pas frapper juste, et il ne faut jamais oublier que les effets de la musique dramatique sont perçus par des organes exercés et délicats, qui demandent à être nourris d'harmonie et non pas repus de sonorité.

Le second acte commence par un chœur de buveurs bientôt interrompu par des couplets que chante le page de Rodolphe. Celui-ci arrive au rendez-vous qu'il a donné à Agnès, et il exprime les angoisses de son cœur dans un air dont le motif incertain tourne tout autour de la belle romance du quatrième acte de *la Favorite : Ange si pur!* Survient enfin la nonne, qu'on voit descendre à pas lents et sinistres l'escalier du château et s'avancer vers une grille qu'elle passe, tenant une lampe à la main. Après une scène obscure et compliquée entre Rodolphe et l'ombre errante de la nonne, dont il saisit la main glacée, croyant étreindre celle de sa fiancée, après un changement à vue opéré au milieu des éclairs qui annoncent l'intervention d'une puissance surnaturelle, le public voit s'élever sous ses regards ébahis les ruines d'un château gothique dont les croisées et les portiques sont à moitié détruits. La lune glisse ses pâles rayons à travers ces débris gigantesques, et projette sur l'ensemble du tableau une couleur fantastique. Pen-

dant ce court entr'acte, le musicien évoque les esprits invisibles, et, dans un morceau de symphonie, il traduit les plaintes des âmes abandonnées se mêlant au souffle de la bise qui traverse ces ruines et en révèle les secrets. Ce rêve de poésie fait le plus grand honneur à M. Gounod, et sans être entièrement original, puisqu'il a pour précédents la fonte des balles dans *Freyschütz* de Weber, la scène des nonnes dans le troisième acte de *Robert*, et bien d'autres pages dans l'œuvre de Mendelssohn, nous ne craignons pas de dire que, par ce morceau remarquable, le compositeur français s'est placé au rang des vrais poëtes : c'est le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un artiste. Voici comment il nous est possible d'expliquer au lecteur cette page de musique fantastique. Qu'on s'imagine une harmonie triste et condensée, remplie de reflets et de modulations sinistres qui s'éparpillent en tous sens, comme des clartés bleuâtres et fugitives dans une nuit sombre, et, sur ce fond qui est le thème choisi, qu'on entende un registre de voix humaines de l'orgue de Saint-Vincent de Paul, par exemple, murmurant une mélopée mélancolique de quelques notes chromatiques et s'arrêtant tout à coup, comme si elles ne pouvaient en dire davantage. Cet effet est produit par des voix de femmes invisibles qui chantent derrière la coulisse à *bocca chiusa*, c'est-à-dire avec les lèvres contractées comme l'anche d'un hautbois ou d'un basson. L'effet produit sur le public par ce court intermède symphonique nous confirme dans l'idée que nous avons émise bien souvent sur la possibilité de rajeunir la vieille forme du ballet en y ajoutant l'élément nouveau d'un grand déve-

loppement symphonique. Ce n'est point à des écoliers ni à des compositeurs de contredanses que nous aurions confié la mission d'écrire la musique d'une fable poétique et intéressante. Si nous avions eu quelque influence sur la direction de l'Opéra, nous n'aurions pas laissé mourir Mendelssohn, ni s'évaporer le talent gracieux de M. Félicien David, sans avoir essayé de les intéresser à une conception chorégraphique, où leur muse aurait pu donner l'essor à toutes ses fantaisies. Beethoven, Weber, Mendelssohn, Meyerbeer, ont fait des mélodrames et de la musique de ballet où le génie de chacun de ces maîtres s'est révélé sous des formes impérissables.

Rodolphe se trouve transporté, par un pouvoir magique, dans le château de ses pères, dont il vient de contempler les ruines. Il retrouve tous les objets qui ont charmé son enfance, et voit apparaître dans la salle du banquet les ombres de ses aïeux qu'il interpelle :

Ombres que je révère, ancêtres glorieux,
Parlez!... Qui vous ramène au foyer domestique?

Toute cette grande scène d'évocation, qui rappelle malheureusement celle du troisième acte de *Robert*, n'a pas trouvé dans le musicien un interprète suffisamment pénétré de ce qu'un thème si riche lui offrait de ressources. M. Gounod ne semble pas avoir pleinement compris la situation qu'on lui avait préparée, et n'a pu éviter quelques réminiscences du chef-d'œuvre de Meyerbeer.

Au troisième acte, on remarque d'abord le duo entre Rodolphe et son page Urbain, qui renferme des

idées gracieuses, mais dont l'*allegro* ne semble pas du même style que le commencement. Ce défaut d'unité que nous avons déjà signalé indique que M. Gounod n'est pas encore parvenu à fondre les divers éléments qui doivent constituer sa manière. Il a été plus heureux dans l'air que chante Rodolphe pour exprimer le bonheur auquel il s'attend :

Un air plus pur,
Un ciel d'azur
Brille à ma vue!
Rêve d'amour,
Calme en ce jour
Mon âme émue!

La mélodie qui accompagne ces vers est d'une grâce exquise. Le mouvement plus rapide qui succède à cet *adagio :*

La lune brille,
L'herbe scintille, etc.

forme un contraste bien ménagé avec le premier motif, dont le retour produit un effet délicieux. A notre avis, c'est là le meilleur morceau de la partition, et peut-être indique-t-il dans quel ordre d'idées et de sentiments M. Gounod doit se maintenir. L'entrevue de Rodolphe et de la nonne sanglante, qui vient lui demander l'accomplissement de ses serments, est la scène la plus intéressante de l'ouvrage, et le compositeur s'en est assez bien inspiré :

Me voici, moi, ton supplice!
J'ai ta foi. J'ai ton anneau!
Le ciel veut qu'on accomplisse
Les serments faits au tombeau.

Ces quatre vers forment un beau récitatif mesuré

dans le style élevé et pathétique de Gluck, et Mlle Wertheimber, qui joue le rôle de la nonne, les déclame avec une émotion contenue qui lui vaut des applaudissements mérités.

On remarque au quatrième acte la musique très-élégante du divertissement et le finale, où M. Gounod a saisi de nouveau l'occasion d'écrire un beau morceau d'ensemble qui se termine par une *stretta* moins bien réussie que le commencement. Le cinquième acte est fort court. On peut y signaler un air de baryton que chante le père de Rodolphe.

Nous avons indiqué toutes les parties remarquables de la nouvelle œuvre de M. Gounod : — au premier acte, le beau chœur : *C'est Dieu qui nous appelle*, puis le duo entre Rodolphe et Agnès, qui renferme surtout une phrase d'une exquise élégance, et le finale, dont l'*andante* est largement dessiné ; — au second acte, l'intermède symphonique, d'une couleur vraiment idéale, quelques passages du duo entre Rodolphe et son page Urbain ; — au troisième acte, le bel air de Rodolphe, le meilleur morceau de la partition, et la scène de la nonne et de Rodolphe ; — au quatrième acte, la musique facile et très-élégante du divertissement, et le finale, qui produit un grand effet. Si maintenant nous cherchons à saisir le caractère dominant de l'œuvre que nous venons d'analyser, nous dirons qu'elle se distingue bien plus par l'élégance et l'élévation du style que par l'originalité des idées. On y sent tour à tour l'influence de Gluck, de Weber, de Mendelssohn, de Meyerbeer et même de M. Berlioz, à qui M. Gounod a emprunté quelques petits effets de sonorité. Loin de reprocher à M. Gounod cette

tendance à *prendre son bien partout où il le trouve*, selon la belle expression de Molière, nous aurions plutôt désiré qu'il se l'appropriât d'une manière plus intime. N'est-ce pas ainsi que la vie se nourrit de la vie, et que sur des pensers antiques on peut faire des vers nouveaux? On ne trouve pas en effet dans le style de M. Charles Gounod cette homogénéité qui accuse une personnalité saillante. Les tâtonnements y sont nombreux; les effets ingénieux, les petites combinaisons d'accompagnement y tiennent plus de place que la passion, qui ne s'amuse point à faire de l'esprit, quand elle anime le cœur d'un artiste. Par exemple, le dessin obstiné de violoncelle dans la première partie du duo entre Rodolphe et Agnès, au premier acte, est-il suffisamment en relief pour être perçu par la masse des auditeurs et contribuer efficacement à l'effet de la situation? Dans l'*allegro* du bel air de Rodolphe, au troisième acte, cette imitation microscopique du chant de la fauvette est-elle d'un goût bien sévère? Nous en dirons autant de tout ce que chante le page Urbain, qui appartient plus au genre de l'opéra-comique qu'à la tragédie lyrique. Dans *Iphigénie en Aulide*, dans l'*Armide* de Gluck, dans *Robert* et *les Huguenots*, dans *Guillaume Tell*, on trouve aussi des morceaux qui forment un heureux contraste avec le caractère général de la fable; mais ces morceaux, d'une couleur moins sévère, tiennent à l'ensemble par la tenue du style, qui ne tombe jamais au-dessous d'un certain niveau. Nous aurions bien d'autres observations à faire sur les tendances de l'instrumentation, trop chargée de petits dessins intérieurs, de ciselures, de mièvreries, d'*aparté* ingé-

nieux et d'harmonies plaintives et délicates qui projettent sur l'ensemble de l'œuvre une monotonie fâcheuse que l'exécution, très-imparfaite, ne parvient point à dissiper. M. Gueymard, qui joue le rôle important de Rodolphe, succombe sous le fardeau, et sa voix stridente trahit son courage. M. Depassio possède une belle voix de basse profonde, qui convient au personnage de Pierre l'Ermite, et Mlle Dussy ne vocalise pas trop mal les espiègleries musicales du page Urbain. Les chœurs et les ensembles ne laisseraient rien à désirer, si M. Girard, le chef d'orchestre, pouvait se résoudre à modérer les signaux de son commandement.

Quel que soit le sort de *la Nonne sanglante* devant le public, le seul juge, après tout, des œuvres dramatiques, la réputation de M. Gounod s'en trouvera agrandie. Si quelques amertumes viennent se mêler à son succcès, M. Gounod ne se découragera pas, en pensant que le génie d'Hérold, avant d'écrire *Marie*, *Zampa* et *le Pré aux Clercs*, a dû éprouver de nombreuses mésaventures. M. Gounod peut commettre encore de nombreux péchés, car, comme don Juan, il peut se dire : *J'ai du temps devant moi !*

Le théâtre de l'Opéra-Comique est toujours un théâtre heureux dans ses entreprises, parce qu'il répond à un vrai besoin et qu'il ne donne pas plus de musique que n'en comporte le goût de la nation. On va à l'Opéra par bienséance, pour faire comme la bonne compagnie, pour voir un grand spectacle et se montrer parmi les raffinés; on va à l'Opéra-Comique pour son plaisir, pour se distraire aux sons d'une musique qui suspend momentanément l'action,

comme l'a très-bien dit M. Alfred de Musset dans son discours de réception à l'Académie française, et isole mieux ainsi le sentiment de l'intrigue vulgaire qui l'a fait naître. La reprise du *Pré aux Clercs*, qui n'avait pas été donné depuis plusieurs années, s'est faite avec beaucoup d'éclat. Le public est accouru à ce chef-d'œuvre du meilleur musicien qu'ait produit l'école française, et par son empressement, par ses acclamations enthousiastes, il semble qu'il ait voulu venger la mémoire d'Hérold des outrages dont l'a abreuvé pendant sa vie une critique aussi misérable qu'impuissante. Si dans notre humble carrière nous avions à nous reprocher d'avoir méconnu un artiste tel qu'Hérold et une partition comme *le Pré aux Clercs*, nous croirions avoir perdu le droit d'émettre un avis sur l'art de Grétry, de Méhul, de Boïeldieu et de M. Auber. Nous ne ferons du *Pré aux Clercs* qu'un seul éloge qui les contient tous : c'est la grâce dans la vérité, c'est la vérité dans la beauté, comme il convient aux beaux-arts de la rendre. *Le Pré aux Clercs* est monté avec beaucoup de respect et de soin, et Mme Miolan, dans le rôle d'Isabelle, s'y élève au premier rang des cantatrices de style. Il serait injuste d'oublier Mlle Lefebvre, qui joue et chante le rôle de Nicette avec une fine coquetterie. Un acte plein de fraîcheur, *les Trovatelles*, recommande le nom de M. Duprato. A ce petit ouvrage ont succédé *les Sabots de la Marquise*, opéra-comique en un acte de MM. Carré et Jules Barbier, musique de M. Ernest Boulanger. Nous n'analyserons pas l'action inadmissible de ce libretto, d'ailleurs amusant, et que la verve de Mlle Lemercier et de

M. Sainte-Foy ont sauvé du naufrage. La partition de M. Ernest Boulanger, qui s'est déjà produit à l'Opéra-Comique, où il a donné *le Diable à l'école*, qu'on n'a pas oublié, renferme quelques morceaux de talent, d'abord les jolis couplets que chante Mlle Lemercier :

> Aimons qui nous aime;
> C'est le bon système,

dont la première partie est une mélodie tendre et distinguée, qui contraste fort heureusement avec le refrain comique :

> Si Nicolas m'aime,
> Va pour Nicolas.

L'air que chante M. Bussine en l'honneur des plaisirs de la chasse n'est pas mal non plus; mais nous préférons les agréables couplets que débite encore Mlle Lemercier, et dont le refrain :

> Voilà ce qu'il faut faire
> Pour charmer et pour plaire,

est bien tourné. Toute cette partition est facilement écrite, et on l'écoute avec plaisir.

Le troisième théâtre lyrique a subi également, depuis l'année dernière, une petite révolution. La mort subite de M. Seveste a permis à l'autorité supérieure de confier à M. Perrin, le directeur de l'Opéra-Comique, les destinées d'une entreprise qui avait précisément pour objet de lui faire concurrence. Cette mesure était-elle la meilleure à prendre? Nous ne le pensons pas. Quels que soient l'intelligence et le bon vouloir de M. le directeur de l'Opéra-Comique, il faut bien, en définitive, qu'il voie par ses yeux et

entende par ses oreilles. Il ne peut pas avoir deux manières d'apprécier un compositeur, et, s'il se trompe dans ses prévisions ou dans ses répugnances, le musicien qu'il aura repoussé ne trouvera plus aucune issue à ses talents méconnus. La concurrence est aux esprits ce que le frottement est aux corps : elle fait jaillir la lumière, et rien ne la remplace. Le seul événement qui mérite d'être signalé au Théâtre-Lyrique, c'est la représentation du *Billet de Marguerite*, opéra-comique en trois actes, de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. Gevaërt. La scène se passe en Allemagne, aux environs de Bamberg, et toute l'intrigue roule sur une équivoque, sur une promesse de mariage consignée dans un billet à La Châtre qui n'amène que des scènes insipides et un dénoûment sans intérêt.

L'auteur de la musique, M. Gevaërt, est un jeune compositeur belge qui s'est déjà fait connaître avantageusement par un opéra en un acte, *Georgette*, où il y avait du talent. Le nouvel ouvrage, beaucoup plus important, se distingue moins par la nouveauté des idées que par l'habileté et le savoir-faire du compositeur. Nous avons remarqué au premier acte un fort beau chœur dans la manière de Weber, un duo pour baryton et ténor qui est bien coupé pour la scène. Au second acte, un joli trio, spirituellement conçu, une romance d'un bon sentiment : *Gardez-moi*, un duo pour deux voix de femme, dont le commencement est d'une tournure vulgaire, et qui se termine par une sorte de nocturne plein de grâce; au troisième acte, les couplets du messager Jacobus, qui ont du piquant, et le finale, qui est un morceau

d'ensemble rempli d'incidents fort habilement groupés. Ce finale méritait un meilleur sort que la place qu'il occupe à la fin d'une histoire de village dont il dépasse le cadre par ses proportions et son développement. Il y a certainement de l'avenir dans le talent déjà remarquable de M. Gevaërt, s'il parvient à se dépouiller d'une foule de vieilles formules d'accompagnement dont son instrumentation est remplie. Il use et abuse jusqu'à la satiété d'une certaine progression ascendante qu'on trouve dans tous les opéras de M. Verdi, et dont Meyerbeer s'est parfois servi en grand maître. Il serait dommage qu'un musicien aussi distingué que M. Gevaërt employât son talent à rééditer des lieux communs.

Après la musique de M. Gevaërt, ce qu'il y a de plus intéressant dans *le Billet de Marguerite*, c'est l'apparition d'une nouvelle cantatrice qui, fort heureusement pour son avenir, a échappé aux ovations de la presse. Mme Deligne-Lauters est une Belge aussi, élève du Conservatoire de Bruxelles, et que le hasard, plus que la vocation, a conduite au théâtre. Sa voix est un *mezzo-soprano* assez étendu, d'un timbre agréable et suffisamment sonore. Elle chante avec beaucoup de sentiment, et vise même au style par de fréquents *portamenti* qui n'ont pas toujours leur à-propos, mais dont l'exagération ne messied pas à une débutante. Mme Deligne-Lauters chante un peu comme une jeune fille qui jouerait à faire *la dame*, et qui veut s'exprimer toujours avec dignité et *con impegno*. L'expérience et l'habitude de la scène la corrigeront de ces légères dissonances, et il restera à Mme Deligne-Lauters ce qui n'est

pas commun, l'instinct et le sentiment d'une cantatrice.

Le Théâtre-Italien a bravement ouvert la campagne par la *Semiramide* de Rossini, où Mme Bosio dans le rôle de la reine de Babylone, Mme Borghi-Mamo dans celui d'Arsace, et M. Gassier sous le costume d'Assur se sont produits pour la première fois. Mme Bosio, que nous avons déjà entendue à l'Opéra, est une jeune et brillante cantatrice, dont la voix de soprano aigu n'a peut-être pas assez de puissance pour le rôle important de Sémiramis. D'ailleurs il manque aussi à Mme Bosio un certain charme, quelque chose de communicatif qui achève l'émotion. Mme Borghi-Mamo ne possède pas un véritable contralto, mais une voix de mezzo-soprano qui ne manque pas de souplesse, bien qu'elle soit dépourvue de la sonorité nécessaire pour rendre avec énergie le rôle d'Arsace. La cantatrice y a été faible et n'a pas réalisé les espérances qu'avait fait concevoir sa réputation. M. Gassier au contraire est un ancien élève du Conservatoire de Paris, qui a eu le bon esprit d'aller apprendre en Italie l'art de se servir d'une très-belle voix de baryton. Cette voix sonore s'est assouplie de manière à faire presque illusion sur le pays qui l'a vu naître, et il a chanté le rôle très-difficile d'Assur avec beaucoup de *brio* et d'assurance. Il a été moins heureux dans celui de Figaro du *Barbier de Séville*, où il n'a pu dissimuler entièrement qu'il était étranger à la langue de cette musique fluide et lumineuse. Mme Gassier, sa femme, qui débutait dans le rôle de Rosine, est une Espagnole

pur sang, qui chante comme une Italienne avec une bravoure étonnante; mais si Mme Gassier s'élance intrépidement sur les notes les plus aiguës, qu'elle attaque sans sourciller, c'est un peu aux dépens de la grâce, de la justesse, qui n'est pas toujours irréprochable, et surtout du style, dont elle semble ignorer les secrets. Tous ces tours de gosier peuvent exciter un instant la surprise et convenir dans une *cabaletta* à la Verdi, comme celle que chante Mme Gassier pendant la leçon de chant; mais il faut des choses moins surprenantes et plus difficiles pour captiver le public parisien. Après le *Barbier de Séville*, dont l'exécution générale a laissé beaucoup à désirer, on a donné *Otello*, avec Mme Frezzolini dans le rôle de Desdemone, qu'elle a chanté avec sa distinction ordinaire. Malgré tous les efforts qu'elle a faits pour recruter une nouvelle troupe, nous ne cesserons pas de dire à la direction du Théâtre-Italien que, pour surmonter les obstacles qui entourent son entreprise, il faut encore d'autres éléments de succès que ceux qu'elle nous présente au commencement de cette saison. Si les soirées du Théâtre-Italien ne sont pas un plaisir d'élite qui s'adresse aux délicats, ce théâtre n'a pas de raison d'être.

1er novembre 1854.



II

Le *Freyschütz* de Weber.

Il y a trente ans que le chef-d'œuvre de Weber a été introduit sur la scène française par deux hommes d'esprit, MM. Castil-Blaze et Sauvage, qui ont eu le bon sens de ne pas trop compter sur la reconnaissance de la critique. La première représentation, qui a eu lieu sur le théâtre de l'Odéon le 7 novembre 1824, fut un champ clos où le Français né malin, les vaudevillistes, les défenseurs de la charte et de la poésie de M. Scribe, qui était à son aurore, accablèrent de sifflets et de railleries, aussi spirituelles que celles de Geoffroy contre Mozart, l'œuvre de l'ami et du condisciple de Meyerbeer. A cette première représentation, la partition de *Freyschütz* n'avait subi que des modifications insignifiantes. M. Castil-Blaze, qui professe une grande estime pour la philosophie du sage Sancho Pança, et qui croit, en son âme et conscience, qu'un âne qui broute vaut mieux que le cheval de Rolland, *che non camina piu*, prit alors une résolution extrême. Il remania l'œuvre originale, écarta ce qui lui paraissait compromettant aux oreilles d'un public aussi spirituel, ajouta quelques lazzi de son cru pour adoucir la pilule, et se présenta de nouveau au théâtre de l'Odéon le 16 décembre de la même année. Cent représentations furent la récompense de

cette opération césarienne, et M. Castil-Blaze pourrait répondre à ses accusateurs comme Scipion l'Africain : « Allons rendre grâce aux dieux d'avoir vaincu les vaudevillistes et popularisé en France et dans toute l'Europe une œuvre aussi étrange, où respire le génie tendre et mystique de la poésie teutonique. » Sans vouloir excuser toutes les témérités que s'est permises M. Castil-Blaze, il y a pourtant une justice à lui rendre : c'est que ses traductions ou ses arrangements, s'ils ne brillent pas par l'élégance du texte, sont faciles et toujours subordonnés à la phrase musicale, dont il suit l'allure rhythmique avec une adresse incroyable. Or ce n'est pas là une petite difficulté.

On a pu voir, par le *Freyschütz* qui a été représenté à l'Opéra, ce qu'il fallait penser de ces esprits superbes qui s'écrient comme Danton : *Périssent les colonies plutôt qu'un principe!* Dans cette traduction, où les récitatifs, de M. Berlioz, ne sont pas le moindre défaut, on ne trouve plus le sentiment intime et légendaire de l'œuvre originale : car enfin il ne faut pas oublier que le *Freyschütz* est un véritable mélodrame, et que la suppression du dialogue qui se mêle à la symphonie et repose de la continuité de ses effets lui donne un caractère héroïque qui n'est point conforme à l'inspiration du musicien. *Robin des Bois*, tel qu'il vient d'être repris au Théâtre-Lyrique, est, à peu de chose près, conforme à la partition du maître, car M. Castil-Blaze a pu cette fois rétablir tout ce qu'il avait éliminé et retrancher tout ce qu'il avait ajouté. Lorsque parut en France, sur la fin du siècle dernier, la traduction de Shak-

speare par Letourneur, quelques rares esprits, et Voltaire n'était pas de ce nombre, qui appréciaient le poëte anglais, jetèrent les hauts cris contre *il traditore* d'un si grand génie. Trente ans après, lorsque Letourneur et Ducis eurent popularisé le nom de Shakspeare, des traductions plus fidèles trouvèrent aussi un public préparé à les comprendre. C'est là la meilleure réponse que M. Castil-Blaze puisse faire à ses contradicteurs.

On a beaucoup écrit sur le *Freyschütz*, aussi bien en France qu'en Allemagne. Comme le *Don Juan* de Mozart, le chef-d'œuvre de Weber est devenu un thème à commentaires philosophiques; les poëtes s'en sont emparés et l'ont illustré de leurs fantaisies diverses. C'est qu'en effet *Don Juan* et le *Freyschütz* ne sont pas deux opéras ordinaires, je ne parle pas seulement au point de vue exclusif de l'art musical : il faut les considérer comme des conceptions d'un génie particulier, d'un peuple et d'une époque donnée. Le *Freyschütz*, pas plus que *Don Juan*, n'est le fruit d'un caprice de musicien, le fruit de circonstances fortuites. Il est sorti vivant de l'harmonie préétablie, comme dirait Leibnitz, de deux organisations qui l'ont doué en naissant de toutes les tendresses d'un amour profond et longtemps rebuté. En d'autres termes, le *Freyschütz* renferme plus que le génie musical de Weber : c'est son âme, son imagination, ses aspirations secrètes, celles de son pays et de son temps, qui s'y trouvent fondues dans une fable touchante, d'une naïveté profonde. Avant le *Freyschütz*, Weber se cachait et n'existait pas encore; depuis l'apparition de son bien-aimé chef-d'œuvre, il n'a fait que

le compléter, et puis il est mort, épuisé par ce laborieux enfantement.

On sait que le collaborateur de Mozart, Lorenzo da Ponte, dont nous avons le premier signalé les mémoires intéressants, a raconté avec complaisance tous les détails qui se rattachent à la création de *Don Juan*. Il résulte des aveux de da Ponte que le sujet de *Don Juan* était depuis longtemps dans son esprit comme un idéal de sa propre existence, et qu'en s'adressant à Mozart, pour donner la vie éternelle à son poëme de prédilection, il n'avait pas seulement apprécié le génie du musicien, mais l'esprit et le caractère de l'homme, son âme simple, élevée et toute remplie de pressentiments religieux. Eh bien, l'auteur du *libretto* de *Freyschütz*, Frédéric Kind, a publié également un petit volume que nous avons sous les yeux[1], où il expose avec bonhomie les circonstances de sa vie intime qui l'avaient préparé dès l'enfance à s'occuper d'un pareil sujet. Lorsque Weber lui fut présenté pour la première fois à Dresde dans l'automne de l'année 1816, le poëte et le musicien s'entendirent à demi-mot et tombèrent dans les bras l'un de l'autre, comme les deux moitiés errantes d'une âme divine, qui confondent leur essence dans un baiser ineffable.

Weber avait trente et un ans, lorsqu'il fut nommé maître de chapelle du roi de Saxe, au commencement de 1817. Il venait de Prague, où il avait rempli les fonctions de chef d'orchestre depuis 1813. Déjà

1. *Freyschütz-Buch* (*le livre du Freyschütz*). Leipzig, chez Joescheg, 1843.

connu par différentes compositions et surtout par des chants populaires qui étaient devenus des chants et des hymnes patriotiques pendant l'insurrection de l'Allemagne en 1813, la réputation de Weber ne s'élevait pas au-dessus de celle d'un musicien distingué, d'un chef d'orchestre intelligent et d'un homme éclairé. Présenté au poëte Kind par un nommé Schmiedl, Weber lui demanda un poëme d'opéra. Après différents pourparlers et une certaine résistance de la part de Kind, qui, ne s'étant jamais essayé dans ce genre de travail, craignait de ne pas réussir, le poëte dit un jour à Weber en lui montrant un recueil de légendes : « Il y aurait bien dans ce livre quelque sujet qui pourrait nous convenir, et surtout à vous, qui avez déjà traité le genre de la poésie populaire. » « Je lui montrai un recueil de légendes en lui citant particulièrement *le Franc Tireur* d'Apel. *Il le connaissait et fut saisi de la proposition. — Divin, divin ! s'écria Weber avec enthousiasme*, et je me mis aussitôt à l'ouvrage. » Kind raconte aussi que dès l'enfance il avait l'imagination remplie de contes fantastiques et de récits merveilleux dont la scène se passait dans les bois, et il prend pour épigraphe de son livre ces deux vers qui en résument l'esprit : « J'aime les bois sombres ; la forêt est l'objet auquel j'ai promis un éternel amour. »

Mein Liebe ist die Haide, der Wald ist mein Lieb,
Dem ich mich auf ewig zu eigen verschrieb.

Quant à Weber, on peut affirmer que la poésie de la nature, que ce souffle panthéistique qui traverse la littérature allemande depuis le temps de Tacite et les

minnesingers du XIII[e] siècle jusqu'à nos jours, était le fond même de son âme rêveuse, l'arcane de son génie. Déjà il avait préludé à cette évocation des esprits invisibles de la nature dans son opéra de *Sylvana* et dans *Preciosa*, autre rêve d'une nuit d'été, où la légende espagnole s'unit à l'instinct voyageur de la race allemande; mais c'est dans le *Freyschütz* qu'il devait atteindre le but entrevu et éterniser son rêve de poésie. Cet opéra, qui lui a coûté quatre années de veilles, et qui résume, à vrai dire, les travaux de sa vie entière, fut représenté pour la première fois à Berlin, au théâtre nouvellement reconstruit de Kœnigstadt, le 15 juin 1821. L'Allemagne jeta un cri d'admiration à l'apparition de cet ouvrage, qui lui révélait son propre génie, et où sont traduits ses rêves, ses aspirations, et cette religion de la nature qui la caractérise et la distingue des races latines et du monde occidental. *Euryanthe*, représenté à Vienne en 1823, et *Oberon*, donné à Londres en 1826, complètent la physionomie de Weber.

Le *Don Juan* de Mozart et le *Freyschütz* de Weber sont les deux plus parfaits chefs-d'œuvre de la scène allemande. Créés à trente-quatre ans d'intervalle, l'un en 1787, au déclin d'un siècle plein de pressentiments, l'autre en 1821, au milieu d'une civilisation nouvelle, non-seulement ils portent témoignage du génie qui les a conçus, mais ils résument la vie de l'homme et les préoccupations du temps où ils sont apparus : car c'est le propre d'un véritable chef-d'œuvre de n'être pas sorti, comme Minerve, uniquement du cerveau de Jupiter, mais d'avoir été enfanté par l'amour aux sources les plus profondes de la vie

morale. Aussi, quelque vaste et varié que soit le génie d'un artiste, on peut affirmer qu'il y a telle partie de son œuvre qui contient le miel le plus pur de la ruche. Chaque homme porte cachés dans les replis de son âme les éléments épars d'un chef-d'œuvre unique, dont la réalisation sera le but de ses efforts.

Sans entrer dans une analyse technique qui nous mènerait trop loin, on peut dire que le caractère du *Don Juan* de Mozart, c'est d'être l'expression sublime de l'âme et de ses tristesses au spectacle de la réalité. Ainsi que nous l'avons prouvé dans l'étude que nous avons consacrée au chef-d'œuvre de Mozart, le *Don Juan* est le drame de l'idéal, la peinture d'un monde aristocratique et religieux, la cité divine de l'amour, tandis que le *Freyschütz* est le poëme de la légende populaire, de ses terreurs et de ses naïves croyances, où la nature interpellée répond à l'homme qui l'évoque, et mêle ses murmures aux accents de la passion. Dans le *Don Juan*, l'âme solitaire et absolue s'exprime par la mélodie vocale, que l'orchestre suit et accompagne comme un esclave, tandis que dans le *Freyschütz* l'homme est en communion avec la nature qu'il invoque dans ses souffrances, et qui lui répond par l'organe de l'orchestre, particulièrement des instruments à vent, qui sont, comme l'a admirablement entrevu Lamennais dans le troisième volume de son *Essai d'une philosophie*, la voix de la matière vivifiée par le souffle de la poésie et de la science.

Oui, tel est le caractère du chef-d'œuvre de Weber, qui est non-seulement le produit d'une révolution musicale, mais le résultat d'une phase nouvelle de

l'esprit humain. Dans l'ouverture, dans l'introduction, dans l'air de Max, dans celui de Gaspard, dans le duo adorable des deux jeunes filles au second acte, dans l'air si passionné d'Agathe, dans le trio, dans la fonte des balles, enfin dans toute cette œuvre touchante, le pittoresque se joint à l'expression des sentiments, c'est-à-dire que la nature inorganique intervient dans le drame comme un personnage nouveau de la vie universelle.

15 février 1855.



III

L'Exposition universelle; peintres et compositeurs. — *Jaguarita*, opéra-comique de M. Halévy. — *Jenny Bell*, opéra-comique de M. Auber. — *Les Vêpres siciliennes*, grand opéra de M. Verdi.

L'exposition universelle est définitivement ouverte, car la musique vient de la compléter en faisant aussi son apparition à ce grand bazar des produits de l'esprit humain. Trois opéras nouveaux ont été représentés aux trois seuls théâtres lyriques que possède Paris, ce qui donne la mesure du rang assez modeste qu'occupe l'art musical dans les goûts de la France. Au milieu de vingt spectacles de tout genre qui s'adressent à toutes les classes de la société, en face d'une galerie improvisée des beaux-arts qui renferme plus de trois mille ouvrages venant de tous les coins du monde, la musique ne possède en France que trois théâtres, où l'on ne représente pas dix opéras nouveaux par an. Encore n'est-ce que la musique dramatique qui est admise à ce concours des œuvres du génie, car la symphonie et les autres formes de la musique instrumentale y brillent par leur absence. Il faut convenir que, si l'art musical n'avait à présenter à ce congrès de la civilisation du monde que les trois ouvrages dont nous avons à parler aujourd'hui, il n'y aurait pas lieu de réclamer pour lui une plus large part dans l'estime des hommes. Son infériorité

serait évidente vis-à-vis de ce nombre considérable de tableaux, de statues et d'objets d'art de toute nature; mais il est juste de remarquer que la galerie de l'avenue Montaigne ne renferme pas seulement les ouvrages récents, fruits de quelques années de travail : chaque artiste a voulu grouper autour de son nom tous les titres qui peuvent le recommander à la postérité. Or, si l'on prend pour exemple l'exposition de MM. Ingres et Eugène Delacroix, l'observateur a devant lui une perspective de cinquante ans, car plusieurs tableaux de M. Ingres remontent jusqu'à l'année 1801. C'est donc le résultat d'un demi-siècle d'activité et de labeur que nous avons sous les yeux, et en accordant à la musique les mêmes avantages, nous n'aurions plus à rougir pour l'art admirable qui est l'objet de nos plus chères affections.

Si nous avions mission de produire à l'exposition universelle les noms et les œuvres qui ont illustré l'art musical depuis le commencement du siècle, nous aurions à tracer le tableau d'une époque aussi grandiose que féconde. L'Italie se présenterait avec Chérubini, Spontini, Paer, Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante et M. Verdi; l'Allemagne avec Beethoven, Weber, Spohr, Mendelsshon, Schubert et Meyerbeer; la France serait entourée de Méhul, Boïeldieu, Nicolo, Hérold, MM. Auber, Adam et Halévy. En rapprochant les noms de ces compositeurs plus ou moins célèbres des peintres et sculpteurs dont la France admire le talent, il y aurait d'assez curieuses remarques à faire. Par exemple, si on nous offrait, en échange de la gloire de Rossini, MM. Ingres et Eugène Delacroix, fondus ensemble et complétés l'un

par l'autre, nous croirions faire encore un mauvais marché. Il n'y a, à notre avis, dans l'œuvre de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*, rien qui égale le finale de *Sémiramis* et celui du troisième acte de *Moïse*, et dans le tumulte lumineux où s'égare le pinceau de M. Delacroix nous ne saurions trouver la compensation de l'admirable introduction de *Sémiramis*, où la lumière jaillit de toutes parts et circule librement comme dans un tableau de Paul Véronèse. Nous aimerions mieux donner pour M. Ingres Cherubini, dont le peintre d'*Homère* a fait un si beau portrait. Ces deux grands artistes se ressemblent par l'élévation et la sévérité du style, par la netteté du plan où se renferme leur pensée, et aussi par l'absence de cette étincelle créatrice qui appartient au génie. Tous deux sont des représentants de la tradition et des principes éternels de l'art. M. Auber et M. Horace Vernet pourraient s'échanger sans trop grande difficulté, avec cette restriction en notre faveur, qu'il y a dans l'auteur de *la Muette* et du *Domino noir* une élégance de style qui ne se trouve pas dans le procédé de l'autre, ce nous semble; mais tous deux sont des artistes plus aimables que forts, plus légers que profonds, plus spirituels que passionnés, qui ne peignent guère que la surface de la vie et des sentiments. M. Halévy ne serait-il pas une compensation suffisante pour M. Lehman? Enfin, pour en venir à M. Adam, nous consentirions à l'échanger contre M. Meissonnier; mais il est probable qu'on exigerait de nous un appoint : car, si le peintre comme le musicien se plaisent à traiter des sujets populaires, l'un ennoblit tout ce qu'il touche de son savant pinceau, tandis que

l'autre s'abandonne sans contrainte à son instinct d'enfant de Paris. Mais quel est le peintre et le sculpteur modernes qui pourraient égaler la puissance de coloris, le relief et la profondeur de conception qu'on admire dans *Robert le Diable*, dans *les Huguenots* et le finale du quatrième acte du *Prophète?* Quant au génie de Beethoven, c'est au musée du Louvre qu'il faut aller pour trouver son pareil, dans Michel-Ange, dans Rubens et le Corrége.

Le Théâtre-Lyrique a donné, il y a quelques semaines, un nouvel opéra en trois actes de M. Halévy, *Jaguarita l'Indienne*. Le sujet, tiré de je ne sais plus quel roman obscur, a été poétisé par MM. Saint-George et de Leuven pour le compte de l'auteur de *la Juive*, qui semble décidément voué aux fables absurdes, dont on ne comprend pas qu'il accepte la solidarité. Dieu nous garde de commettre la même faute en analysant un libretto où la vulgarité des situations et des caractères n'est certes pas relevée par l'intérêt et les finesses du style! Jaguarita est une reine sauvage, du genre des héroïnes bibliques de M. Chopin. Son cœur de tigresse s'adoucit et s'humanise à la vue d'un bel officier hollandais, qu'elle finit par élever jusqu'au rang suprême. Le bon public des boulevards trouve cette sauvagerie à l'estompe parfaitement de son goût, et il applaudit comme un bienheureux les lazzi infiniment trop prolongés d'un certain major impossible, dont tout le monde s'efforce de transformer la poltronnerie notoire en acte d'héroïsme. Sur cette bouffonnerie, M. Halévy a composé une partition qui n'est certes pas un chef-d'œuvre, mais qui renferme des détails ingénieux et quelques morceaux

qui méritent d'être signalés : au premier acte, par exemple, la stretta syllabique d'un trio entre Jaguarita, l'officier Maurice et Petermann, et le chœur final : *O nuit tutélaire*, dont la phrase est d'un beau caractère et bien rhythmée. Il est fâcheux que ce chœur ne termine pas le premier acte, et que M. Halévy y ait ajouté un complément qui en affaiblit l'effet. Au second acte, on remarque un très-joli chœur pour voix de femmes et quelques vocalises de Jaguarita, une romance pour voix de ténor d'une mélodie un peu vague, et le duo entre Jaguarita et l'officier hollandais, morceau qui pourrait être plus saillant, mais qui renferme de bonnes parties. Les couplets très-élégants de la reine : *Je te fais roi*, un chœur de voix d'hommes très-énergique, et la *chanson de mort* du sauvage Jambo, remplissent à peu près le troisième acte. Malgré les morceaux que nous venons d'énumérer et d'autres parties accessoires sur lesquelles il est inutile d'insister, la *Jaguarita* de M. Halévy ne vivra pas plus que *la Cour de Célimène* de M. Ambroise Thomas. Ces deux compositeurs, qui ont beaucoup de ressemblances au milieu de contrastes que tout le monde peut saisir, tombent souvent dans l'afféterie, par la crainte qu'ils ont du commun et du populaire. M. Halévy surtout s'ingénie à dépouiller sa phrase mélodique des notes accentuées ; il se complaît à la renfermer dans un réseau d'accords qui excitent plutôt la curiosité du connaisseur que les sympathies du public. De crainte de s'éclabousser et de salir sa longue robe de docteur, M. Halévy, qui a de la distinction dans l'esprit, marche avec précaution et un peu péniblement, tandis que M. Adol-

phe Adam se moque du *qu'en dira-t-on* et s'enfonce hardiment dans le ruisseau jusqu'au jarret. Il faut toujours revenir à ce lieu commun, que sans idées il n'y a pas d'accessoires, si artistement tissus qu'ils soient, qui puissent faire vivre un ouvrage après la saison qui l'a vu éclore. *Jaguarita* subira donc le sort commun, et ce ne sont pas les points d'orgue audacieux de Mme Cabel qui empêcheront le cours de la justice. La justice, hélas! elle s'est déjà accomplie pour cette charmante cantatrice qui méritait peut-être un meilleur destin. Nous le lui avions bien prédit, la voilà condamnée à rouler comme Sisyphe des monceaux de croches et de doubles croches, sans pouvoir jamais chanter une bonne phrase de musique qui l'aurait consolée de son triste esclavage!

Si vous voulez que j'aime encore,
Rendez-moi l'âge des amours;
Au crépuscule de mes jours
Rejoignez, s'il se peut, l'aurore,

a dit Voltaire dans un âge fort avancé. M. Auber, qui est un peu de sa famille, ne pense pas de même, et, bien qu'il n'ait pas encore accumulé sur sa tête fine et spirituelle un aussi grand nombre d'années légères, il chante toujours plus dispos que jamais et ne s'imposera silence, assure-t-on, que lorsqu'on ne voudra plus l'écouter. Nous aimons à croire que cette déconvenue n'arrivera jamais; mais pourquoi s'y exposer? Que manque-t-il donc à M. Auber pour finir paisiblement une carrière déjà longue et illustrée par tant de charmants chefs-d'œuvre? Il a tout ce qu'on peut demander de la fortune, une place émi-

nente à la tête de l'école française, une gloire incontestée et le respect de tous. J'entends bien la réponse que pourrait nous adresser l'auteur de *la Muette* et du *Domino noir* : « J'ai assez longtemps fait de la musique pour amuser les autres, il doit m'être permis d'en faire maintenant un peu pour mon plaisir. » A Dieu ne plaise que nous contestions à M. Auber un droit si légitimement acquis ! Nous persistons à croire cependant qu'il y a plus de force et de courage à s'arrêter à temps qu'à prolonger un beau discours suffisamment entendu. En déposant la plume après avoir écrit *Guillaume Tell*, Rossini a prouvé qu'il n'avait pas moins d'esprit que de génie. C'est un cheval fougueux qui s'arrête court au milieu de la carrière, en dédaignant les excitations de la foule ébahie. A moins d'avoir une vieillesse forte et passionnée comme celle de Gluck, qui à l'âge de soixante-cinq ans donna son plus beau chef-d'œuvre, *Iphigénie en Tauride*[1], nous pensons qu'il faut laisser un intervalle entre la dernière chanson et l'heure suprême, et ne pas oublier ces jolis vers de Voltaire :

Un oiseau peut se faire entendre
Après la saison des beaux jours ;
Mais sa voix n'a plus rien de tendre,
Il ne chante plus ses amours.

Quoi qu'il en soit de nos craintes respectueuses, voici un nouvel opéra-comique en trois actes, dû à la collaboration antique et spirituelle de MM. Scribe et Auber. Qu'est-ce que *Jenny Bell?* Tout ce que vous voudrez, *la Sirène*, *l'Ambassadrice*, *le Concert à la Cour*,

1. Représenté à l'Académie royale de musique le 16 mai 1779.

enfin un sujet que M. Scribe a tourné et retourné cent fois. Jenny Bell est donc une cantatrice, anglaise cette fois, qui au milieu du XVIIIe siècle faisait les délices de Londres. Pauvre orpheline, elle fut recueillie par un inconnu et placée dans une pension où elle a reçu la meilleure éducation. Au comble de la célébrité et de la fortune, adulée, adorée et respectée de tous, elle retrouve son bienfaiteur dans la personne du duc de Greenwich, devenu amiral et ministre. Par un stratagème qui est aussi connu que le théâtre de M. Scribe, il arrive que Jenny Bell se sent le cœur touché par un jeune compositeur obscur, qui vient implorer sa protection. Il se trouve encore que ce jeune compositeur n'est autre que Mortimer, le fils unique et l'héritier du duc de Greenwich. On entrevoit le combat de générosité qui s'établit entre la cantatrice vertueuse et le grand seigneur, combat qui se termine par un bon mariage de Jenny Bell avec Mortimer. Sur cette donnée assez vulgaire, M. Scribe a brodé une suite de scènes qu'on voit défiler sans trop d'ennui, grâce à la musette de M. Auber. L'ouverture est un de ces petits morceaux de symphonie que M. Auber compose habituellement avec un ou deux motifs empruntés à la partition même, et qui ne se font pas autrement remarquer. Au premier acte, on peut signaler le récit que fait Jenny Bell de son enfance délaissée : *Habitants de la grande ville,* dont le caractère légendaire ne manque pas d'une certaine élévation de style ; les couplets de l'orfèvre Dodson, qui se terminent en un duo pour voix d'hommes très-élégamment accompagné ; certaines parties du duo entre le duc de Greenwich et Jenny Bell ; un trio

plein d'entrain et de fraîcheur pour soprano, baryton et ténor, et le finale, qui n'est pas autre chose qu'une vocalise pour deux voix de femme avec accompagnement du chœur. Au second acte se trouvent les jolis couplets de *la rose*, adressés à Jenny Bell par un admirateur désintéressé, Georges Leslie, que M. Couderc représente avec une désinvolture aisée; un duo pour soprano et ténor entre Jenny Bell et Mortimer, lorsque celui-ci s'introduit chez la prima donna sous le nom supposé d'un compositeur obscur. Cette scène, qui est fort heureusement amenée, a été également très-bien saisie par M. Auber, qui en a tiré un duo remarquable par des éclats de sentiment qu'on rencontre rarement dans son œuvre. Le trio qui vient après entre Georges Leslie, Mortimer et la soubrette, est aussi très-piquant, particulièrement la rentrée de Georges Leslie : *Je lui parle de toi*. Malgré le succès qu'obtient au troisième acte l'air de baryton que M. Faure, dans le personnage du duc de Greenwich, chante avec goût :

Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot,

nous préférons à cette morale de père noble la romance de ténor que dit Mortimer avec le chœur qui l'accompagne sur le thème national : *God save the king*.

Certes il y a plus d'élégance, de grâce et de véritable jeunesse dans la nouvelle partition de M. Auber que dans la plupart des opérettes que nous donnent les compositeurs récemment éclos de l'Institut. Mlle Duprez prête au personnage de Jenny Bell la distinction de sa personne et le style contenu et ferme qui caractérise son talent. Que n'a-t-elle aussi suivi

nos conseils, en ménageant plus qu'elle n'a fait ce filet précieux d'une voix fragile? La pièce, fort bien jouée, obtient un succès légitime, et M. Auber doit être fier et content. C'est une raison de plus pour que nous insistions sur le danger que peut courir une renommée qui est chère à la France. M. Auber a eu deux grands bonheurs dans sa vie : il a rencontré Rossini assez à temps pour modifier sa manière et s'allumer au feu de son génie, et puis il a eu la chance de voir mourir jeune l'auteur de *Marie*, de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*. Si Hérold avait vécu, M. Auber ne serait que le second dans Rome. Qu'il ait donc la prudence d'un chef d'armée, et qu'il n'expose pas trop facilement dans sa personne le salut de tous.

L'événement important de la saison, c'est un opéra en cinq actes, *les Vêpres siciliennes*, que M. Verdi a composé expressément pour Paris, et dont la première représentation a eu lieu le 13 juin. Une grande curiosité s'attachait à l'apparition de cet ouvrage, qui pouvait être le signal d'une nouvelle transformation de la musique dramatique; aussi la salle de l'Opéra présentait-elle ce jour-là un spectacle curieux : les partisans du compositeur italien s'y étaient donné rendez-vous en masse, et ce n'est point une exagération de dire que presque tous les *dilettanti* aisés de Milan, de Turin et d'autres villes de la Lombardie assistaient à cette solennité, qui avait pour eux l'importanee d'un événement politique. En effet, les questions d'art ne sont pas pour les Italiens d'aujourd'hui de simples problèmes de goût qui se posent et se débattent dans les régions sereines de l'esprit; les passions et les intérêts actuels de la vie s'y trouvent engagés, et dans

le succès d'une virtuose, d'un artiste ou d'un ouvrage de n'importe quelle nature, les Italiens voient un succès de nationalité, un titre de plus à l'estime de l'Europe civilisée. Le lendemain du début de la troupe des comédiens italiens, je rencontrai sur les boulevards un personnage grave et respecté, un des plus nobles caractères politiques qu'ait produits l'Italie depuis 1848. « Êtes-vous allé au Théâtre-Italien hier soir? me dit-il avec curiosité. — Oui, certainement, lui répondis-je. — Et comment ont-ils été accueillis par le public, *i nostri concittadini?* — Avec sympathie d'abord, puis aux acclamations de la salle entière. — Et la Ristori, quel effet a-t-elle produit? — Immense, et, au jugement de tous les vrais connaisseurs, c'est un des plus grands talents dramatiques qu'on ait vus depuis longtemps. — Ah! dit-il en me serrant la main avec effusion, que vous me faites plaisir en me disant cela! *Cara Italia, tu non sei ancora morta* (chère Italie, tu n'es pas encore morte)! » ajouta-t-il en essuyant une larme qui vint mouiller ses paupières. Après m'avoir quitté, revenant tout à coup sur ses pas, il reprit : « Savez-vous bien que toutes les premières danseuses de l'Opéra sont aussi des Italiennes? » Et il s'en alla joyeux comme un enfant. C'était l'illustre Manin, de Venise, mort à Paris le 22 septembre 1857.

Nous avons rapporté ce fait pour donner la mesure de l'importance que les Italiens les plus sérieux attachent aux événements qui touchent à leur pays : car le noble personnage que nous venons de nommer n'entrait jamais dans un théâtre et supportait dans la solitude les plus grandes douleurs de l'exil. C'est

l'honneur éternel de l'Italie qu'après deux civilisations aussi différentes que celles de la Rome d'Auguste et de Léon X, elle ait pu survivre à l'oppression qui s'est appesantie sur elle depuis le milieu du XVIe siècle. C'est par les arts, les lettres et les sciences que ce beau pays a toujours protesté contre les misérables gouvernements qui se sont efforcés d'étouffer en lui toute vie morale. Aussi s'explique-t-on l'exaltation des Italiens quand ils ont à défendre leurs poëtes, leurs artistes et leurs savants contre la critique des étrangers. Les questions de goût sont pour eux des questions de vie ou de mort, et contester la gloire de leurs hommes celèbres, c'est contester leur nationalité. Ceci nous ramène à M. Verdi et à son opéra des *Vêpres siciliennes*, dont il s'agit d'apprécier le mérite.

Il faut avouer que MM. Scribe et Duveyrier auraient pu choisir un sujet plus convenable que celui des *Vêpres siciliennes* pour être mis en musique par un Italien et représenté sur la première scène lyrique de la France. Il y a des convenances qu'on fait toujours bien de respecter au théâtre, et le champ de l'histoire est assez vaste pour que M. Scribe ne fût pas embarrassé de trouver un thème quelconque au petit nombre de combinaisons dramatiques qu'il reproduit si volontiers et sans les varier beaucoup. En tête de son livret des *Vêpres siciliennes* se trouve une note où il est dit : « A ceux qui nous reprocheront, comme de coutume, d'ignorer l'histoire, nous nous empresserons d'apprendre que le massacre général connu sous le nom de *Vêpres siciliennes* n'a jamais existé. » Suit une petite dissertation historique

où les auteurs se donnent l'agrément de citer Fazelli, Muratori, Giannone, historiens italiens sur lesquels s'appuie leur érudition de fraîche date. Ils se gardent bien de citer un livre connu et très-estimé sur la matière, *la Guerra del Vespro siciliano*, de M. Michel Amari, dont la quatrième édition a paru à Florence en 1851. Si l'infatigable librettiste prenait le temps de se recueillir un peu, il aurait pu lire dans le cinquième chapitre de l'excellent ouvrage de M. Amari, page 102, que le 31 mars de l'année 1282 il y eut à Palerme une révolte contre la domination tyrannique de Charles d'Anjou, révolte qui se répandit dans toute la Sicile, et dans laquelle furent massacrés, au dire de Villani, *quatre mille Français*. Ce sont des fables intéressantes, plus ou moins bien appropriées au talent du compositeur, qu'on demande à M. Scribe, et non le savoir d'un bénédictin. On sait de reste, par *l'Étoile du Nord* et *la Czarine*, ce qu'il fait de l'histoire, quand il lui arrive de la consulter.

Guy de Monfort, lieutenant de Charles d'Anjou, est gouverneur de la Sicile et siége en souverain dans la ville de Palerme, qu'il opprime de son despotisme. Il a enlevé une femme du pays, dont il a eu un fils, et qui s'est sauvée avec son enfant. Cette femme, qui abhorrait dans son ravisseur le tyran de la Sicile, lui écrit en mourant :

Toi qui n'épargnes rien, si la hache sanglante
Menace Henri Nota, l'honneur de son pays,
Épargne au moins cette tête innocente :
C'est celle de ton fils.

Ce fils en effet, qui ignore sa naissance, entre dans une

conspiration contre le gouverneur de Palerme. Il est poussé à ce crime par amour pour son pays et par affection pour la duchesse Hélène, sœur du jeune Frédéric d'Autriche, décapité sur l'échafaud par Conradin, et qui s'est promis de venger sa mort : c'est là le nœud de la pièce. La duchesse Hélène, Procida et Henri Nota, le fils inconnu du gouverneur, forment une conjuration pour délivrer la Sicile de la domination étrangère en assassinant Guy de Monfort. Lorsque Henri Nota apprend de la bouche même du gouverneur qu'il est son propre fils, son cœur hésite entre les devoirs que lui impose la nature et les liens qui l'attachent à la belle duchesse. Il se décide cependant à avertir son père du danger qu'il court, et lui apprend que des conjurés se sont introduits dans son palais sous un déguisement qu'autorise la fête où ils sont invités, et qu'ils doivent attenter à ses jours. Sur cet avis, Guy de Monfort fait arrêter les assassins, qui sont Procida et la duchesse Hélène. Désespéré d'avoir trahi le secret d'une conspiration dont il faisait partie, Henri emploie toute l'influence que lui donne la tendresse de son père pour sauver Hélène et Procida, qui attendent la mort. Guy de Monfort se rend au vœu de son fils, à la condition qu'il le reconnaîtra publiquement pour son père. Henri, après de cruelles hésitations, se décide, et obtient non-seulement la grâce de ses amis, mais aussi la main de la duchesse Hélène. Ce mariage, qui fait le bonheur des deux fiancés et qui pourrait consolider la domination des Français sur la Sicile, n'entre pas dans les intentions de Procida, qui conseille à la duchesse de simuler un consentement nécessaire à ses

projets. A un signal donné pour célébrer le nouvel hymen, comme dit M. Scribe, les cloches sonnent, les Palermitains se soulèvent et se précipitent sur les Français.

> Frappez-les tous! Que vous importe?
> Français ou bien Siciliens,
> Frappez toujours! Dieu choisira les siens!

s'écrie Procida en répétant le mot fameux de saint Dominique contre les Albigeois. Telle est la fable conçue par MM. Scribe et Duveyrier, dépourvue, je ne dirai pas de vraisemblance, mais d'intérêt. Le caractère de la duchesse Hélène est complétement manqué; elle hésite constamment entre le désir de venger la mémoire de son père et son amour assez tiède pour Henri; celui-ci n'a aucune physionomie, et Procida n'est qu'un tribun vulgaire; Guy de Monfort seul laisse échapper quelques accents de tendresse paternelle. Les principales situations sont empruntées aux *Huguenots*, à *Robert*, à *Gustave*, à *Dom Sébastien*, et sont amenées, bon gré mal gré, pour la grande gloire du compositeur.

M. Verdi, qui n'a que quarante et un ans, occupe dans l'histoire de la musique italienne une place toute particulière, qui le distingue de ses prédécesseurs : depuis Rossini, c'est le compositeur qui a eu le plus de retentissement dans son pays, et il doit sa grande renommée moins encore à son talent incontestable qu'aux circonstances dans lesquelles ce talent s'est produit. L'Italie, il faut bien le reconnaître, est dans un tel état d'irritation morale et d'émotion politique, qu'elle serait incapable de prêter son attention à toute manifestation de l'art qui n'aurait pas

les qualités et les défauts dont elle est pénétrée. Beyle faisait déjà cette remarque en 1834: « L'Italie, écrivait-il de Civita-Vecchia, n'est plus comme je l'ai adorée en 1815 ; elle est amoureuse d'une chose qu'elle n'a pas. Les beaux-arts, pour lesquels seuls elle est faite, ne sont plus qu'un pis aller; elle est profondément humiliée, dans son amour-propre excessif, de ne pas avoir une robe lilas comme ses sœurs aînées, la France, l'Espagne, le Portugal; mais si elle l'avait, elle ne pourrait la porter. Avant tout, il faudrait vingt ans de la verge de fer d'un Frédéric II pour pendre les assassins et emprisonner les voleurs. » Sans discuter ici l'opinion de Beyle sur l'incapacité de l'Italie à jouir au moins de l'indépendance politique, qui est le plus cher de ses vœux, nous nous bornerons à faire remarquer que l'existence du Piémont et le spectacle qu'il donne à l'Europe depuis quelques années prouvent évidemment le contraire. Il est certain que la situation de l'Italie ne la dispose guère à goûter un génie placide et serein comme Raphaël et Palestrina, si elle pouvait en produire de nos jours. Dans une autre lettre que Beyle écrivait de Trieste en 1831, il remarque plus judicieusement que « les Italiens, en fait d'art, veulent du nouveau. Bellini se joue partout aujourd'hui, et les belles dames l'appellent: *Il mio Bellini.* On parle de Rossini maintenant comme on parlait de Cimarosa en 1815. Admiration immense, mais sous la condition qu'on ne le jouera pas. » Cette fureur de vouloir à tout prix du nouveau, jointe à l'absence de fortes études et d'une ville souveraine qui puisse être le centre de la tradition, jette l'Italie dans les bras du premier joueur

de guitare qui vient la distraire de 'ennui qui la dévore. Il est douteux que, si Rossini lui apparaissait aujourd'hui, elle pût apprécier cet éclatant génie, qui ne s'occupe pas plus des folles théories politiques de Mazzini que s'il n'avait jamais existé. et qui chante purement et simplement les joies et les douleurs charmantes de la vie. Et, pour citer un autre exemple en faveur de la thèse que nous soutenons, est-il bien certain que l'Italie, dans les dispositions où elle se trouve, ait eu conscience de la femme supérieure qui s'est révélée à Paris depuis quelques mois? La génération qui a pu élever M. Verdi au rang de compositeur de génie, en le comparant à Rossini, ne pouvait apprécier ce qu'il y a d'incomparable dans le talent de Mme Ristori. Quelle chasteté dans l'expression des sentiments les plus inouïs! quels gestes à la fois contenus et énergiques! quelle pantomime noblement aisée, et comme elle sait rendre cette lutte terrible qui s'établit dans son cœur de vierge entre la tendresse filiale et la passion incestueuse que lui souffle l'implacable Vénus! Ah! c'est là le vrai beau, c'est là l'idéal qui justifie les sévérités de la critique. Nous n'avions pas besoin de la présence de Mme Ristori pour reconnaître que Mlle Rachel, au temps même de ses plus beaux succès, ne possédait guère que deux accents, celui de la haine et de l'ironie, et qu'elle était dépourvue des dons les plus rares, de cette sensibilité profonde et variée que possède à un si haut degré l'artiste italienne. On ne remarque aucun procédé vulgaire dans le talent de Mme Ristori; l'étude disparaît sous la richesse de la nature; les artifices du métier sont absorbés par le courant de

l'inspiration. Ce n'est point là un modèle d'atelier élevé laborieusement par des professeurs émérites de déclamation; c'est une *gentildonna* romaine qui a eu sous les yeux dès l'enfance les monuments des Phidias et des Praxitèle, et qui n'a eu qu'un léger effort de mémoire à faire pour ressaisir à travers les siècles les poses et le langage de ses ancêtres. Pour revenir à la musique, nous comparerions Mlle Rachel à une lyre qui n'a que deux seules cordes, la *tonique* et la *dominante*, tandis que Mme Ristori possède toute la gamme! Ah! s'il nous était donné d'entendre un jour une cantatrice aussi parfaite, nous n'aurions plus qu'à nous écrier : *Nunc dimittis, Domine, quia viderunt oculi mei salutare tuum.*

Il est certain que c'est à l'intelligence, au goût, à l'attention sympathique du public parisien, que Mme Ristori doit l'éclosion de ses grandes et belles qualités de tragédienne. L'artiste se plaît elle-même à reconnaître qu'elle n'était point en Italie, devant ces assemblées tumultueuses et distraites dont se plaignait déjà Alfieri, ce qu'elle s'est trouvée devant ces nouveaux Athéniens, dont l'opinion sera pour longtemps encore celle de l'Europe. Si le goût de la France a le droit de revendiquer sa part dans le succès du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell*, qui marque la dernière évolution du génie de Rossini, il nous reste à voir quelle influence aura eue Paris sur le dernier opéra de M. Verdi, *les Vêpres siciliennes.*

L'ouverture commence par un léger frémissement des timbales et des *pizzicati* des contre-basses, qui marquent les linéaments d'un rhythme onduleux, et, après quelques mesures d'introduction où domine un

solo de clarinette dont le chant connu se retrouvera au premier acte, se présente une assez belle phrase confiée aux violoncelles, et qui s'arrête un instant sur une note culminante un peu trop à la manière des chanteurs. Reproduite une seconde fois avec un nouvel accompagnement, cette phrase, d'ailleurs assez courte, serpente le long d'une stretta chaleureuse. Cette ouverture, sans être un chef-d'œuvre, n'est point déplacée en tête d'un ouvrage qui commence, sur la grande place de Palerme, par un chœur assez dramatique.

L'entrée de la duchesse et toute cette scène préparatoire, où les Français avinés insultent les Siciliens et contraignent Hélène elle-même à chanter pour leurs menus plaisirs, manquent de relief. On voit que le musicien est fort embarrassé de ces détails et de ces récitatifs, sans lesquels pourtant les morceaux développés ne peuvent produire leur effet. La cavatine que chante la duchesse, autant pour obéir à l'injonction qu'elle a reçue d'un soldat français que pour exciter les Siciliens à patienter jusqu'à l'heure de la vengeance :

Du courage !... du courage !

a de la vigueur ; mais elle rappelle trop, par certains éclats de voix, *lampi di gola*, familiers à M. Verdi, la cavatine du premier acte d'*Ernani*. Un trio qui se termine en quatuor et presque sans accompagnement, puisqu'il n'est soutenu que par quelques accords de l'orchestre, pénible à son début, se débrouille à la fin, et devient un morceau qui n'est point à dédaigner par l'heureuse concentration des parties et le

bon effet qui en résulte. Le duo pour ténor et baryton entre Guy de Monfort et le jeune Sicilien Henri Nota renferme quelques bonnes parties, particulièrement la phrase de l'ensemble :

Non, non, point de grâce!

qui est celle de l'ouverture confiée aux violoncelles. Dans le duo que nous venons de mentionner et qui termine le premier acte, il y a tel passage du dialogue entre Guy de Monfort et Henri :

Quoi! malgré vos complots, échapper au trépas!

où l'on reconnaît l'influence du style de Meyerbeer sur le talent de M. Verdi. Cette influence, qui frappe dès les premières mesures de l'ouverture, a laissé plus d'une trace encore dans le nouvel opéra.

Le second acte, dont la scène se passe dans un beau vallon près de Palerme, sur une plage où vient aborder le conspirateur Procida, s'ouvre par un air d'une tournure assez large :

O mon pays, pays tant regretté,
L'exilé te salue après trois ans d'absence!

Le motif de la cavatine que chante ensuite Procida,

Dans l'ombre et le silence,

est une mélodie dans la manière connue de M. Verdi, qui ne présente rien de bien nouveau. L'effet obtenu ici est tout entier dans la belle voix de basse de M. Obin, qui abuse cependant des notes suspendues et trop longtemps prolongées. Le duo pour soprano et ténor entre la duchesse Hélène et Henri est d'une bien grande pauvreté de style et d'harmonie dans

tout ce qui précède la jonction des deux voix, qui exhalent alors un charmant nocturne avec un point d'orgue harmonisé bien ingénieux pour une situation aussi grave. Pour un compositeur qui vise surtout à la logique dramatique, ce joli madrigal est-il bien à sa place dans la bouche d'une femme et d'un jeune homme obscur, qui se promettent de longues et fidèles amours, après avoir versé le sang des oppresseurs de la Sicile? Eh! mon Dieu! M. Verdi a fait comme tous les esprits systématiques: il est souvent et très-heureusement inconséquent. Le finale du second acte exige, pour qu'on puisse en apprécier le mérite, qu'on définisse la situation des différents personnages qui remplissent la scène. Sur cette même plage où vient d'aborder le conspirateur Procida, se trouve une chapelle de sainte Rosalie, qui est l'objet d'un culte populaire. Douze fiancées du pays et douze garçons arrivent en dansant pour célébrer leur union prochaine. Ce spectacle affriande les soldats français, qui, excités par les railleries provoquantes de Procida, dont le plan est de soulever l'indignation de la foule, enlèvent les Siciliennes comme jadis les Romains ont enlevé les femmes des Sabins. Les maris et les amants outragés s'avancent sur le devant de la scène en exprimant leur indignation dans une sorte de récit entrecoupé et vigoureux:

Interdits, — accablés — et de honte — et de rage....

Pendant que cet ensemble se déclame sourdement, on entend derrière les coulisses un chant d'allégresse, et puis on voit arriver au fond, sur une mer d'azur, une tartane remplie de soldats français et des femmes

enlevées, qui paraissent se consoler de leur esclavage en chantant une barcarolle ravissante de rhythme et de couleur mélodique :

O bonheur! ô délice!
Plaisir, sois-nous propice!

Après quelques mots de récitatif échangés entre Procida, Hélène et des hommes du peuple, le chant de fureur recommence et s'unit à la barcarolle, et les deux motifs forment un ensemble d'un très-bel effet qui termine le second acte.

Nous sommes, au troisième acte, dans le palais du gouverneur, à Palerme, où Henri a été conduit de force, après avoir refusé de se rendre à l'invitation de Guy de Monfort. Un duo pour ténor et baryton entre le lieutenant de Charles d'Anjou et le jeune Henri, dont Guy s'efforce de captiver la tendresse en lui apprenant qu'il est son père, contient d'assez bons passages, entre autres cette phrase que chante le gouverneur :

Quand ma bonté toujours nouvelle
L'empêchait d'être condamné,

et le premier ensemble où les deux voix se réunissent dans une phrase ample et pleine d'émotion :

Pour moi, quelle ivresse inconnue
De contempler ses traits chéris!

Le vers suivant est surtout mis en relief avec un grand bonheur :

Mon fils!... mon fils! c'est là mon fils!

M. Bonnehée le dit d'une voix éclatante et remplie

d'onction paternelle. La musique du divertissement des *quatre saisons* est au moins suffisante, surtout celle de l'*automne;* elle ferait honneur à un compositeur qui n'aurait pas d'autres prétentions. Ceci nous rappelle que lorsqu'on commença à répéter les deux premiers actes du *Prophète*, l'un des deux hommes d'esprit qui dirigeaient alors le théâtre de l'Opéra s'approcha de Meyerbeer et lui dit avec un bon vouloir inappréciable : « Cher maître, si vous étiez embarrassé pour faire la musique du divertissement des *patineurs*, au troisième acte, je vous donnerais un collaborateur qui vous soulagerait de cet ennui.

— Merci, répondit Meyerbeer avec la finesse pleine de bonhomie qui le caractérise; je tâcherai de faire de mon mieux. »

Et il a tenu parole, puisqu'il a fait un chef-d'œuvre. J'ignore si on a fait à M. Verdi la même proposition, mais dans tous les cas il a prouvé, beaucoup moins bien que Meyerbeer sans doute, qu'il n'avait pas besoin non plus de collaborateur.

Le finale du troisième acte est un morceau assez vigoureux pour mériter une analyse. L'enlèvement d'Henri par les soldats de Guy de Monfort, à la fin du second acte, a excité la sollicitude de ses amis Procida et Hélène, qui ont résolu de le délivrer en pénétrant, sous un déguisement, à la fête que donne le gouverneur. Averti par son fils, qui ne se décide qu'à la dernière extrémité à trahir le secret des conjurés, dont il partage les sentiments, Guy de Monfort fait arrêter Procida et Hélène, et il en résulte une situation compliquée dans laquelle Henri, Procida, Hélène et le gouverneur, expriment les passions diverses qui

les agitent. L'ensemble commence avec une phrase dite à l'unisson d'abord par les conspirateurs désarmés et confus, répétée par le gouverneur, son fils et les courtisans français, et reprise une troisième fois par le chœur et tous les assistants. Cette progression ascendante vient éclater dans un *tutti* formidable d'un grand effet. C'est très-court, mais puissant.

Le quatrième acte, dont la scène se passe dans une forteresse où sont renfermés Procida et Hélène, commence par un air de ténor que chante Henri. La mélodie de cet air :

O jour de deuil et de souffrance!

est un souvenir un peu trop fidèle du chant de la pâque dans *la Juive* de M. Halévy. Le duo qui suit entre Hélène et Henri, venant se justifier d'avoir été la cause innocente du malheur de son amante, débute assez péniblement par des lambeaux de récit dont M. Verdi est toujours embarrassé. L'ensemble de ce duo est cependant d'une mélodie heureuse, ainsi que le solo d'Hélène, qui forme une romance agréable :

Ami.... le cœur d'Hélène
Pardonne au repentir!

Mais je n'aime pas le point d'orgue chromatique descendant qui en est la conclusion. La partie saillante et vraiment délicieuse de ce duo, c'est l'ensemble qui le termine :

Pour moi rayonne
Douce couronne.

La phrase mélodique dite séparément par les deux

personnages, avec un accompagnement de harpes, gagne à être entendue plusieurs fois, et le public enchanté l'a fait répéter. Ce morceau aura autant de succès dans le monde qu'il en obtient au théâtre, où Mlle Cruvelli chante sa partie avec plus de goût qu'on n'était en droit de l'espérer. Procida et Hélène, qui attendent leur supplice, sont en présence d'Henri, qui est parvenu à se justifier à leurs yeux. Il leur raconte dans quelle perplexité cruelle il s'est trouvé en face de son père, Guy de Montfort, qu'on allait assassiner. Il promet d'employer toute son influence pour sauver la femme qu'il adore et son ami Procida. Le gouverneur, qui survient, ne met qu'une seule condition à la grâce des deux condamnés, c'est qu'Henri le nommera publiquement son père. De cette situation résulte un quatuor dont le commencement est pénible et sans caractère, et qui ne se relève un peu dans l'ensemble avec l'adjonction du chœur qu'en rappelant des effets connus, et particulièrement l'incomparable trio de *Guillaume Tell.* Sur un ordre du gouverneur, les deux prisonniers vont être conduits à la mort, et déjà l'on entend, dans une grande salle qui s'ouvre tout à coup devant le public, un *De profundis* dont les notes lugubres forment un contraste avec la situation des personnages qui sont sur la scène. Cette opposition confuse et maladroitement cimentée est loin de produire le même effet que le chant du *Miserere* dans le quatrième acte du *Trovatore.*

Tout rempli de chants et de bruits joyeux qui annoncent le mariage d'Hélène avec Henri, le cinquième acte ne contient de remarquable qu'un boléro fort

ingénieux, que Mlle Crùvelli lance en l'air d'une voix vigoureuse, et qu'on lui fait répéter sans qu'on puisse entendre une seule parole des deux couplets qui le composent :

Merci, jeunes amies,
D'un souvenir si doux !

puis une romance pour voix de ténor :

La brise souffle au loin plus légère et plus pure,

dont la mélodie gracieuse rend avec assez de bonheur le sentiment qui remplit le cœur d'Henri au moment où il croit épouser Hélène ; enfin le trio qui suit entre Procida, Henri et Hélène, morceau mal dessiné, mais duquel jaillit une certaine flamme qui annonce le soulèvement des Palermitains et la catastrophe de la pièce, qui gagnerait à ne durer que trois heures au lieu de cinq.

Nous venons d'énumérer scrupuleusement tous les morceaux et toutes les parties plus ou moins saillantes de la partition de M. Verdi : au premier acte, le chœur d'introduction, la cavatine d'Hélène, le quatuor sans accompagnement et certains passages du duo entre Guy de Montfort et Henri : au second, l'air que chante Procida en abordant en Sicile après trois ans d'absence, accompagné par un chœur qui rappelle un chœur et un air semblables du second acte du *Trovatore*, le duo entre la duchesse Hélène et Henri, et la barcarolle délicieuse qui forme le thème du finale ; le duo entre Guy de Montfort et son fils Henri, la musique du divertissement et le finale du troisième acte ; au quatrième, l'air de ténor et surtout

le beau duo entre Hélène et Henri; enfin au cinquième, le boléro original où Mlle Cruvelli se fait justement applaudir, et quelques passages de la romance que chante Henri.

Si nous essayons maintenant de tirer de ces observations de détail une conclusion qui reste le bénéfice de l'esprit, il nous sera facile de signaler dans l'opéra des *Vêpres siciliennes* les deux qualités que nous avons toujours reconnues au talent de M. Verdi : le sentiment dramatique dans les situations violentes et une certaine tendresse élégiaque, c'est-à-dire les deux notes extrêmes du clavier de la passion. En cela, le compositeur italien est parfaitement de son temps, et surtout de l'école littéraire dont il s'est particulièrement inspiré. En effet, rien n'est plus commun de nos jours que ces brusques rapprochements d'ombres épaisses et de lumières éclatantes, de masses chorales qui se heurtent dans un *tutti* puissant, à côté d'une simple cantilène qu'on s'en vient soupirer sur des pipeaux rustiques. Les défauts qu'on peut reprocher à M. Verdi, et qu'il partage d'ailleurs avec un grand nombre d'artistes et de poëtes, c'est l'absence d'un style soutenu qui procède sans violence, et sustente l'oreille dans les moments périlleux de la transition. La transition, qu'Horace et Boileau considéraient comme une des plus grandes difficultés de l'art d'écrire, la transition est pour le musicien d'une bien autre importance encore, car on peut affirmer qu'elle renferme tous les secrets de la composition. Ce discours limpide, sans cahots et sans dissonances extrêmes, qui circule librement tout le long d'un sujet donné, qui ne se soulève et qui ne s'apaise que pour

exprimer les élans et les défaillances de l'âme, dont il prépare et fait pressentir les catastrophes; ce langage des maîtres, où l'image et la modulation n'apparaissent que pour éclairer l'idée ou le sentiment, et non pour en usurper la place; cette *tessatura* homogène, selon l'expression des Italiens, cet empâtement lumineux qui caractérise le style des grands peintres comme celui des grands musiciens tels que Mozart, Weber et Rossini, manque complétement à M. Verdi, comme il manque à M. Hugo, qui a exercé une si grande influence sur le compositeur italien.

M. Verdi n'a pas fait de bonnes études musicales : ses partitions sont là pour le prouver à ceux qui savent lire; mais doué d'un tempérament vigoureux et tendre, d'un esprit impétueux et patient à la fois, il a acquis une certaine pratique de l'art d'écrire et de faire manœuvrer les masses chorales, qui lui a valu les grands succès qu'il obtient en Italie depuis vingt ans. De beaux chœurs, des morceaux d'ensemble vigoureusement *intrecciati*, c'est-à-dire noués avec un instinct de progression ascendante qui lui est propre, un certain nombre d'idées mélodiques de courte haleine, mais colorées et ne manquant pas de quelque originalité, une instrumentation grossière, bruyante et vide, presque toujours disposée en deux corps de bataille qui ne se réunissent que rarement, les instruments à corde d'un côté, et les instruments à vent de l'autre : telles sont les qualités et tels sont aussi les défauts qu'on a pu remarquer dans *Nabucco*, dans *I due Foscari*, *Ernani*, *Luisa Miller* et dans *Il Trovatore*, le meilleur ouvrage de M. Verdi avant

les Vêpres siciliennes. On ne peut nier que le compositeur italien n'ait fait cette fois de louables efforts pour s'élever à cette égalité de style qui lui a toujours manqué jusqu'ici. En effet, l'opéra des *Vêpres siciliennes* est beaucoup mieux écrit que ses précédents ouvrages : il constate un progrès véritable aussi bien dans la manière de traiter les voix que dans les accessoires de l'instrumentation ; on y trouve sans doute un grand nombre d'effets connus, certaines formules inévitables, puisqu'elles sont inhérentes à la manière de sentir du compositeur ; mais les mélodies sont moins tourmentées et se développent volontiers sur les cordes faciles de la voix, les duos et les morceaux d'ensemble sont mieux dessinés, quoiqu'il reste encore beaucoup à faire à M. Verdi dans cette partie difficile de la charpente, de l'*ossature* dramatique. C'est là qu'on voit le doigt des grands maîtres ; c'est à dessiner un finale comme celui de *Don Juan* et du second acte des *Nozze di Figaro*, comme celui du *Barbier*, d'*Otello*, de *Semiramide*, de *Moïse*, du quatrième acte des *Huguenots*, du quatrième acte du *Prophète* et de la *Lucia*, que se montre le génie créateur, armé de la science de déduction, dont plaisantent les beaux esprits parce qu'ils en ignorent les secrets. M. Verdi est encore loin de ces modèles, mais il marche évidemment dans leur voie, car plusieurs morceaux des *Vêpres siciliennes* accusent la noble ambition de s'élever au rang des vrais maîtres, parmi lesquels Meyerbeer surtout a les préférences du compositeur italien. La partition des *Vêpres siciliennes*, depuis les premières mesures de l'ouverture jusque dans les moindres détails de l'instrumentation, —

tels que l'emploi fréquent des violons suraigus, pendant que des instruments à vent, la flûte, le hautbois, la clarinette, remplissent au-dessous l'harmonie, — prouve de reste que l'auteur d'*Ernani* et d'*Il Trovatore* procède de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*, comme Rossini procède de Mozart et de Cimarosa. Ce croisement de races dans les productions de l'art forme un des phénomènes les plus curieux de l'histoire. Ce ne sont pas là des imitations, mais des natures similaires qui se rapprochent et se fécondent comme des plantes qu'on greffe l'une sur l'autre. L'originalité du fils n'en est pas moins réelle pour avoir quelques traits de ressemblance avec celle du père; seulement l'assimilation des éléments absorbés n'est pas encore complète chez M. Verdi, et il lui faudra quelque temps de gestation pour revendiquer la propriété exclusive des emprunts qu'il a faits.

Quoi qu'il en soit, M. Verdi a déjà ressenti, comme ses prédécesseurs, l'heureuse influence du public parisien. Mlle Cruvelli, dans le rôle d'Hélène, n'altère pas trop les effets que le compositeur lui a ménagés : elle chante avec assez de goût sa partie dans le beau duo du quatrième acte, et au cinquième elle lance avec fierté le boléro à la tête de ses adversaires. M. Gueymard se tire adroitement du rôle ingrat d'Henri, dont il chante plusieurs morceaux avec succès, et M. Bonnehée est remarquable dans le personnage de Guy de Montfort, dont sa belle voix de baryton fait ressortir la tendresse paternelle. En somme, les admirateurs de *la cara Italia* doivent être satisfaits. Le succès toujours croissant de

Mme Ristori et celui que vient d'obtenir M. Verdi sur la scène de l'Opéra prouvent que la séve italienne est loin d'être épuisée, et que ce beau pays peut espérer de meilleurs jours.

1er juillet 1855.



IV

Les Lavandières de Santarem, opéra-comique de M. Gevaërt. — Mme Lauters. — Débuts de Mme *Penco* au Théâtre-Italien. — *Le Hussard de Berchini*, opéra-comique de M. Adam. — *Les Saisons*, opéra-comique de M. V. Massé, etc.

Nous avons attendu que la saison musicale fût assez avancée pour apprécier la qualité des fruits nouveaux. Aussi bien on arrive toujours assez tôt pour assister aux funérailles du succès de la veille, car jamais on n'a pu dire avec plus de vérité que de nos jours : « Les morts vont vite. »

Le troisième théâtre lyrique, pour avoir obtenu depuis quelques mois un si grand nombre de succès, ne s'en porte pas mieux. Ni *Jaguarita l'Indienne*, ni *le Bijou perdu*, ni les prouesses de Mme Cabel n'ont pu encore assurer l'avenir d'une entreprise à qui la vie a été rendue aussi dure que possible. Le Théâtre-Lyrique était destiné d'abord à exercer la veine des jeunes compositeurs sans expérience de la scène et à les préparer soit pour l'Opéra-Comique, soit pour l'Opéra, où l'on ne peut arriver qu'après avoir fait ses preuves de vaillance. MM. les membres de l'Institut, au lieu de respecter cet asile de l'innocence, s'y sont abattus comme des vautours et l'ont ruiné à force de succès. Pourtant rien ne serait plus facile que d'assurer au Théâtre-Lyrique un avenir moins

brillant, mais plus certain : ce serait de lui accorder une subvention, dont l'art musical a bien plus besoin en France que la littérature du mélodrame et du vaudeville, qui se suffit à elle-même, en lui imposant la condition de n'exécuter que les opéras des compositeurs novices, et particulièrement ceux des lauréats de l'Institut. Quant aux musiciens illustres qui siégent à l'Académie des beaux-arts, ils seraient absolument exclus d'un théâtre pour lequel ils ne possèdent ni assez de vices ni assez de vertus.

Quoi qu'il arrive de ce programme, que nous donnons pour ce qu'il vaut en tout bien et en tout honneur, le Théâtre-Lyrique a grand besoin qu'on vienne à son aide soit avec un chef-d'œuvre inconnu, soit avec une subvention qui lui permette d'attendre de meilleurs jours. Parmi les jeunes compositeurs qui se sont fait un nom à ce théâtre, il est juste de citer en première ligne M. Gevaërt, l'auteur des *Lavandières de Santarem*. Les paroles de cet opéra en trois actes n'ont pas précisément le mérite de l'élégance ni celui de l'intérêt. Il s'agit d'un roi quelconque de Portugal qui s'éprend d'une passion furieuse pour une belle lavandière de son royaume. Ce qu'il importe de savoir, c'est que la morale de la pièce est de la plus pure essence, et que la musique qui l'accompagne ne lui est pas trop inférieure. L'ouverture annonce assez bien ce que sera la partition : composée de quelques motifs empruntés à différents morceaux de l'ouvrage, elle manque de caractère et semble avoir été écrite trop à la hâte, sans que l'auteur ait eu le temps de travailler son instrumentation, qui est suffisante, mais nullement remarquable. La romance que chante

tout d'abord la belle lavandière Margarita n'est qu'un lieu commun mélodique qui fait ressortir d'autant mieux les couplets en duo pour deux voix de femmes qui suivent, et dont la conclusion en majeur est fort élégante. La romance pour voix de mezzo-soprano, *Je suis heureuse*, où Margarita exprime la satisfaction qu'éprouve son âme d'appartenir bientôt au sergent Manoël, est fort bien venue et délicatement accompagnée. La rentrée de l'idée principale est opérée avec adresse et produirait un excellent effet sans le point d'orgue de la fin, concession de mauvais goût faite aux oreilles gauloises du parterre. Un trio bouffe habilement dialogué pour la scène, l'ensemble du duo entre Margarita et Manoël qui est charmant, les couplets qui s'y trouvent encadrés, *A la cour*, dont la mélodie pourrait être d'un accent plus simple, la reprise du duo et le chœur final du régiment de Santarem qui avait déjà servi d'introduction, ce sont là les différents morceaux qu'on remarque au premier acte. Le second, qui est moins riche, commence par un air que chante Margarita : *Le bonheur que j'ai perdu*, où il semble vraiment que pour une simple lavandière elle vise un peu trop au style pathétique. Mme Lauters ajoute encore à ce défaut par l'exagération de sa pantomime et de ces *portamenti* ou élans de voix que nous lui avons reprochés dès ses débuts, et dont elle n'est point parvenue à se corriger. Mme Lauters manquerait-elle, comme Mlle Cruvelli, d'intelligence ou de docilité ? Ce serait grand dommage. Un trio, au milieu duquel se détache une phrase charmante : *Voilà ce que je dirais au roi*, que Mme Lauters dit avec dignité, la *strette* vigoureuse

qui en est la conclusion, les couplets de l'aubergiste : *Je suis capitaine*, finement instrumentés, un quatuor rempli d'épisodes habilement déduits, sont les parties saillantes du second acte. Au troisième on peut encore signaler une jolie prière en quatuor et quelques détails du duo entre Manoël et Margarita.

Certes la partition que nous venons d'analyser rapidement n'est pas l'œuvre d'un artiste ordinaire. On y sent partout la main d'un musicien exercé, qui a le sentiment de la scène, et qui sait donner à ses idées une forme ingénieuse et souvent distinguée. Son style est assez varié, rempli de détails piquants, de modulations incidentes, qu'on voudrait parfois moins nombreuses et plus développées. L'instrumentation en est claire, nourrie et colorée sans excès. Toutefois, après avoir reconnu et signalé avec plaisir les qualités peu communes qui distinguent le talent de M. Gevaërt, on se demande pourquoi sa musique ne produit pas sur le public un effet plus saisissant et surtout plus durable. C'est qu'il lui manque l'originalité, ce degré de vitalité qui condense les rayons épars et fait excuser les plus grands défauts. M. Gevaërt, qui est Flamand, aurait-il, comme la plupart des peintres et des artistes de son pays, plus de talent que d'invention, plus de dextérité de main que de véritable émotion ? Heureusement M. Gevaërt est encore jeune, et les deux ou trois opéras qu'il a composés à Paris peuvent n'être que les préludes d'une personnalité qui se cherche et se dégage. Nous le souhaitons vivement, car il serait pénible qu'un musicien aussi distingué vînt augmenter le nombre

de ces pâles ombres qui n'ont pas plus de place marquée dans ce monde que dans l'autre. Nous regrettons aussi d'être obligé d'avouer que Mme Lauters, qui chante le rôle de Margarita, et qui possède une des plus belles voix de mezzo-soprano qu'on puisse entendre, n'ait pas fait un pas en avant depuis ses débuts, que nous avons encouragés comme il nous arrive rarement de le faire. Elle est restée ce que la nature l'a faite, une bonne Flamande qui paraît contente de son sort. Honni soit qui mal y pense!

On a eu l'idée bonne ou mauvaise de reprendre au Théâtre-Lyrique l'opéra antique et solennel du *Solitaire*, qui remonte à l'an de grâce 1822. Ce que c'est pourtant que de nous et de la vogue populaire! Qui se douterait aujourd'hui, si l'histoire ne l'attestait, que M. d'Arlincourt et son fameux roman du *Solitaire* ont eu, l'un portant l'autre, les honneurs du triomphe populaire? Les magasins, les modes du jour, tout ce qui brille et vit l'espace d'un matin, était à la *Solitaire* et en portait les couleurs. La musique ne pouvant résister à cet entraînement général, M. Carafa composa un opéra en trois actes sur des paroles de M. Planard, et qui fut représenté au mois d'août 1822 avec un immense succès. Les journaux ont accueilli l'apparition de cette vieille et agréable connaissance avec une mauvaise grâce qui nous a un peu surpris. Ne dirait-on pas, à les voir juger avec si peu de ménagement un opéra qui a eu plus de cent représentations, qu'ils ont le droit de se montrer difficiles! Ah! si M. Carafa écrivait des feuilletons comme M. Berlioz ou comme M. Adam, messieurs les critiques ordinaires de la presse parisienne n'auraient pas assez

d'éloges pour l'auteur de *Masaniello*, qui n'est pas si à dédaigner qu'ils veulent bien le dire. M. Carafa, qui a commencé à écrire de très-bonne heure, est évidemment un imitateur de Rossini, et doit être classé parmi les nébuleuses de l'astre de Pesaro; mais si M. Carafa n'est pas toujours original dans le choix de ses idées, s'il a apporté dans l'art si difficile de la composition un peu trop le sans-façon d'un homme du monde qui était destiné à une tout autre carrière, il n'est pas moins juste de reconnaître que l'auteur du *Solitaire*, de *Masaniello*, de *la Violette*, du *Valet de chambre*, de *la Prison d'Édimbourg*, et de vingt opéras italiens, est un compositeur bien doué, qui a souvent des mélodies heureuses, qu'il sait rendre dans une forme claire, chaleureuse et populaire.

Le Théâtre-Italien poursuit assez heureusement le cours de ses représentations. La troupe que la nouvelle administration est parvenue à réunir est l'une des meilleures et des plus complètes que nous ayons possédées à Paris depuis 1848. Les éléments en sont bons; il ne leur manque que d'être bien dirigés, chose plus difficile qu'on ne pense, car il ne suffit pas d'avoir des chanteurs habiles pris isolément, il faut surtout qu'ils forment un corps bien discipliné et soumis au chef qui préside à l'exécution générale. M. Calzado apprendra sans doute un peu à ses dépens qu'on ne s'improvise pas du jour au lendemain directeur d'un théâtre comme l'Opéra-Italien de Paris. Quoi qu'il en soit de l'expérience nécessaire pour manier ces natures délicates et fiévreuses qui se vouent aux plaisirs du public, on a repris *Otello* pour les

débuts de Mme Penco, qui nous est arrivée d'Italie avec une réputation qui avait besoin d'être revue et corrigée par le goût parisien. Mme Penco est une jeune cantatrice de vingt-cinq ans à peu près, d'une taille élancée, d'une physionomie vive, et dont la voix de soprano, d'une étendue ordinaire, a plus d'éclat et de puissance que de flexibilité. Elle s'est trouvée tout d'abord dépaysée dans le chef-d'œuvre de Rossini, dont elle a balbutié la langue divine, parce que depuis longtemps on ne la parle plus dans le pays où règne le patois de M. Verdi. Mme Penco a été obligée d'intercaler dans la partition du grand maître un air de Donizetti, et, dans les morceaux qu'on ne lui a pas permis de supprimer, elle a été insuffisante et médiocre. Le reste a été à l'avenant, et M. Graziani, qui chantait le rôle de Iago, s'est aussi donné la satisfaction de passer sous silence le beau duo du premier acte. Il en est arrivé de même pour celui des deux femmes :

Quanto son fieri i palpiti
Che desta in noi l'amor!

En sorte qu'on nous a donné un *Otello* tout à fait digne des chanteurs modernes. On a repris ensuite *le Barbier de Séville* pour la rentrée de M. Mario, qui a chanté le rôle d'Almaviva avec une voix fatiguée et en gentilhomme qui se trouve égaré sur les planches d'un théâtre. Le public parisien, qui ne ressemble pas au public de Saint-Pétersbourg, pas plus qu'à celui de Londres ou de New-York, a fait comprendre à M. de Candia qu'il exigeait plus de zèle de la part des artistes qu'il daigne écouter. M. Mario a très-bien

pris la leçon, et s'est exécuté de son mieux. *Le Barbier de Séville* n'en a été pas moins saccagé, et excepté Mme Borghi-Mamo, qui nous a surpris dans le rôle de Rosine, et M. Zuchini, qui est un artiste de talent et qui l'a prouvé en jouant fort bien le rôle de Bartolo, tout le reste est pitoyable, y compris l'orchestre. M. Everardi n'a pas été aussi heureux dans le personnage de Figaro que dans celui de Dandini de *Cenerentola*. Son accent gaulois se trahit à chaque mot et altère l'exquise fluidité de cette musique dont on ne se lasse pas plus que de la lumière. Ainsi qu'on devait s'y attendre, on a repris également *il Trovatore* de M. Verdi, qui est le grand cheval de bataille de la saison et, comme on dit vulgairement, la pièce à recettes. Nous n'avons point à revenir sur une partition que nous avons longuement appréciée[1], et dont le succès recrudescent n'a point modifié notre opinion. Nous nous rangeons volontiers parmi ces esprits moroses qu'on appelait autrefois, sous la monarchie constitutionnelle, des doctrinaires, lesquels, sans méconnaître le prix de la popularité, savent résister à ses exagérations. M. Verdi n'est point une école, mais un accident qui passera vite, et dont l'œuvre tout entier est destiné à la mort : car en musique, comme dans les autres arts, on ne vit que par le style. Quand l'Italie se réveillera, elle sera fort étonnée, nous l'espérons pour son salut, de contempler de près l'objet de ses nouvelles et folles amours. En attendant cette résurrection, convenons que les représentations du *Trovatore* attirent la foule

1. Voy. notre premier volume de *Critique et de littérature musicales*.

au Théâtre-Italien. M. Mario, qui avait été faible d'abord dans le rôle d'*il trovatore*, qu'il chantait pour la première fois, s'est relevé avec éclat aux représentations suivantes, où il a trouvé de beaux élans, particulièrement dans la romance du quatrième acte.

Le rôle de Leonora, que Mme Penco a créé dans l'origine, a failli donner lieu à un épisode judiciaire. Prise d'un rhume subit, Mme Penco fut obligée de suspendre les représentions de l'opéra à la mode, où elle n'avait pas été à la hauteur de la Frezzolini. Celle-ci, qui n'était point engagée pour cette saison, offrit ses services à condition qu'on ne la déposséderait plus d'un rôle où elle était admirable de distinction et de sentiment. J'ignore quelles seront les suites d'un incident qui nous a valu le retour de Mme Frezzolini, artiste du plus grand mérite, dont Mme Penco n'égalera jamais peut-être la suprême élégance. Quels regrets pour nous et pour le public *che un' anima si gentile* soit trahie trop souvent par une voix qui s'éteint et une poitrine *où je souffre*, comme dit cette bonne Mme de Sévigné!

Si nous avions eu besoin d'un exemple pour apprécier la triste influence de ce qu'on appelle par delà les monts l'école de M. Verdi, nous l'aurions trouvé dans *Fiorina, o la Figliuola di Glaris*, que le Théâtre-Italien nous a fait entendre pour la première fois le 8 décembre 1855. Il paraît que c'est à Vérone en 1852 qu'a été créé et mis au monde ce chef-d'œuvre de M. Carlo Pedrotti, qui a déjà fait le tour de la Péninsule, mais qui ne fera pas le tour du monde, nous l'espérons bien. Qu'on s'imagine une historiette

de village du genre le plus niais, racontée par un musicien qui, à tout propos et hors de propos, embouche la trompette héroïque et le cornet à piston si chers à M. Verdi. Des unissons, du tapage, un *fracasso del diavolo*, des lieux communs de Donizetti mêlés à des éclats de mélodrame qui appartiennent à l'auteur d'*Ernani*, voilà quels sont les éléments du style de l'œuvre de M. Pedrotti. A la troisième génération de l'école de M. Verdi, il nous faudra envoyer en Italie des professeurs de solfége.

Une nouvelle cantatrice, Mlle Boccabati, a débuté tout récemment dans *la Sonnambula* de Bellini. Sa voix de soprano, déjà frappée de vétusté, manque de corps; sa vocalisation lourde et son style pâteux trahissent une éducation vicieuse. L'émotion très-vive à laquelle Mlle Boccabati paraissait en proie a dû paralyser un peu ses forces. Il y a lieu de craindre néanmoins qu'elle ne puisse jamais se posséder assez pour vaincre la froideur que lui a témoignée le public parisien. M. Mongini, jeune ténor à la voix un peu verte, a été plus heureux dans le rôle d'Elvino, où il a montré du sentiment et des dispositions de chanteur. Il ne faudrait pas cependant qu'il se fît illusion sur l'accueil bienveillant et de simple encouragement qu'on lui a fait. On nous promet bientôt la reprise du *Matrimonio segreto* de Cimarosa.... *Allegria in casa e questa!*

Le théâtre de l'Opéra-Comique vit un peu de sa gloire passée, et, malgré l'habileté bien connue de son directeur à manier le télégraphe de la publicité, les succès ne répondent pas aux efforts qu'on fait pour les obtenir et les fixer. Pour les observateurs attentifs, il se passe dans ce moment-ci quelques

phénomènes de bon augure, qui pourraient avoir la plus heureuse influence sur les destinées de la musique dramatique. Fatigués d'être les dupes de tant de succès imaginaires, les éditeurs resserrent leurs bourses et se refusent à faire graver les chefs-d'œuvre qu'on vient leur offrir. Ils ont compris un peu tard peut-être que ces opéras, qu'on fait réussir bon gré mal gré pendant quelque temps au théâtre, ne sont que des cadavres galvanisés par les prestiges de la mise en scène. Le public, qui commence aussi à se réveiller et à vouloir autre chose que des points d'orgue illustrés et des facéties de caporal, se met de la partie et n'achète plus de musique qu'après l'avoir entendue dans les salons, où l'on chante autre chose que des vaudevilles. Voulez-vous un exemple récent de cette justice de l'opinion se faisant jour à travers les acclamations des journaux et les applaudissements organisés du parterre? Voyez le sort déplorable du *Hussard de Berchini*, opéra-comique en deux actes, de M. Adam. Sa naissance a été célébrée sur tous les tons et par tous les instruments.... Je passai.... il n'était déjà plus. En écoutant cette partition très-légère, il nous vint à l'esprit le mot de Grétry à propos d'un opéra très-sombre de Méhul, *Uthal* : « Je donnerais bien un petit écu, dit l'auteur de *Richard*, pour entendre une chanterelle. » Nous aurions fait le même sacrifice à la première représentation du *Hussard de Berchini*, pour une bonne modulation dont le besoin se faisait sentir, particulièrement dans le joli trio du premier acte, le seul morceau qui mérite d'être signalé. Que Rossini est heureux! Non-seulement il a fait *le Barbier de Séville* et *Guil-*

laume Tell, mais il lui a été donné encore d'assister à la répétition générale du *Hussard de Berchini!* C'est M. Adam lui-même qui a ménagé à son illustre ami cette agréable surprise. Un nouvel opéra-comique en trois actes, *les Saisons*, qui a été représenté le 22 décembre, a donné lieu à des incidents dramatiques que depuis longtemps on n'avait vus se produire dans un théâtre de Paris. Irrité des applaudissements effrénés que l'ignoble phalange qui siége au parterre prodiguait à une pièce ennuyeuse, le public a fait prompte et bonne justice d'une œuvre estimable sans doute, qu'on voulait soustraire à son jugement. Nous étions heureux d'entendre ces protestations et de voir le public revendiquer un droit dont il s'est laissé dépouiller au grand détriment de la vérité, de l'art et des artistes..

Rien de plus simple que le sujet des *Saisons* : c'est l'éloge du blé et de la vigne prolongé pendant trois actes et quatre tableaux. Tantôt c'est le blé qui l'emporte, tantôt c'est la vigne, et la pièce se termine par le mariage de Cérès et de Bacchus dans les personnes insignifiantes de Simonne et de Pierre. A travers cette idylle paysannesque, où le langage berrichon du *Champy* de Mme Sand se mêle aux bucoliques de M. Pierre Dupont, on voit le personnage odieux de Nicolas lutter de ruse et d'égoïsme avec celui non moins désagréable de Jacques le vigneron, sans qu'on puisse s'intéresser aux froides amours de Simonne et de Pierre, qui se lamentent sur des pipeaux rustiques de la fabrique de M. Sax.

La musique des *Saisons* est de M. Victor Massé, qui s'est fait connaître depuis une dizaine d'années

par deux ou trois *opérettes*, telles que *la Chanteuse voilée*, *Galatée* et *les Noces de Jeannette*, dont nous avons loué dans le temps la grâce un peu cherchée et la distinction, sans nous faire illusion pourtant sur les défauts du jeune compositeur. M. Victor Massé s'est essayé depuis dans un opéra en trois actes, *la Fiancée du Diable*, dont le succès n'a pas répondu à ses efforts. A-t-il été plus heureux dans celui qui nous occupe en ce moment ? Nous n'oserions l'affirmer. Sans mentionner l'ouverture, qui ne se fait remarquer que par un *andantino* contenant d'agréables détails d'instrumentation, nous ne pouvons citer au premier acte que le chœur de l'introduction, qui a de la vigueur; la romance que chante Nicolas en l'honneur du blé, et par la bouche de M. Bataille, romance qui est moins un chant proprement dit qu'une sorte de contour mélodique, et puis l'air de Mlle Duprez, tout rempli d'étincelles, et sans qu'on puisse en dégager une idée facilement saisissable. Le second acte, moins riche que le premier, renferme un trop grand nombre de couplets et de chansonnettes visant à l'effet par des piperies de rhythme qui sont usées, un trio qui n'est pas réussi, un air de basse qui manque de relief, et une scène dramatique où Mlle Duprez fait preuve d'un grand talent. Le troisième acte, moins abondant encore que les deux autres, ne contient qu'un bel air de soprano que Mlle Duprez chante avec le style et la vigueur qui distinguent l'école d'où elle est sortie. Peut-être même pourrait-on reprocher à cette jeune et vaillante prima donna d'exagérer quelquefois son élan et de dépasser le but. Nous sommes loin de méconnaître

tout ce qu'il y a de distinction, de grâce et de finesse dans les détails de cette partition, qui pèche évidemment par le défaut d'ampleur et de variété. M. Victor Massé semble jusqu'ici manquer du souffle nécessaire pour fournir la carrière d'un opéra en trois actes. Ce doute, que nous avons émis il y a plusieurs années, ne préjuge rien pour l'avenir de M. Massé : nous sommes cependant forcé de convenir qu'on n'y a pas encore répondu d'une manière victorieuse. Dans tous les cas, ce n'est pas la musique, d'ailleurs distinguée, des *Saisons*, qui est de nature à calmer nos inquiétudes.

Si M. le directeur de l'Opéra-Comique était convaincu, comme nous le sommes, que la musique dramatique est dans un état déplorable, et qu'il n'y a pas un compositeur en renom, excepté M. Auber, dont on puisse espérer une œuvre intéressante, il ferait un retour vers le passé, et puiserait dans le riche répertoire dont il a le dépôt une de ces bonnes et naïves chansons de nos pères qui lui ont déjà valu de si copieuses recettes. Par exemple, pourquoi ne reprendrait-on pas *le Roi et le Fermier*, ou bien *Félix*, de Monsigny? Il y a plus de musique dans ces deux opérettes du père de l'opéra-comique que dans vingt partitions contemporaines.

Les nouveautés deviennent à l'Opéra de plus en plus rares, et le temps se passe dans un ennui solennel. On a donné jusqu'à satiété *les Vêpres siciliennes*, dont la musique a fait si peu de progrès dans les goûts du public, qu'on peut craindre que cet ouvrage laborieux ne reste pas au répertoire. Les Italiens eux-mêmes ne trouvent pas dans *les Vêpres*

siciliennes le Verdi fougueux qu'ils aiment tant, et le public français a de la peine à reconnaître dans ce style entortillé et bâtard la touche vigoureuse des maîtres qui ont la puissance de l'émouvoir. Il est arrivé à M. Verdi, dans cette circonstance, ce qui arrive à tous les artistes qui n'ont pas de génie, et dont l'éducation première laisse beaucoup à désirer : il a voulu modifier sa manière, et il n'est parvenu qu'à entraver la spontanéité de ses idées. Méhul, dont l'instinct musical était bien supérieur à celui du compositeur italien, a éprouvé le même sort à la fin de sa carrière. Il a essayé vainement de se donner une science tardive dont il ne possédait pas les éléments, et il a gâté le style que lui avait donné la nature sans pouvoir acquérir celui qu'il ambitionnait. C'est dans les arts surtout qu'il est vrai de dire : *Il tempo non fa salti.* Il n'appartient qu'à des êtres prédestinés de pouvoir écrire tour à tour *le Mariage de Figaro* et *Don Juan*, *le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*.

Mlle Cruvelli a décidément quitté l'Opéra pour convoler à de nouvelles destinées. Nous lui souhaitons plus de succès dans la carrière qu'elle va parcourir qu'elle n'en a obtenu dans celle qu'elle vient d'abandonner. Mme Tedesco a été rengagée, ainsi que M. Roger; mais l'événement le plus curieux que nous ayons à signaler, c'est l'engagement à l'Opéra de Mme Borghi-Mamo. Nous concevons très-bien que l'administration de ce grand théâtre cherche son bien partout où elle croit le trouver; mais quel intérêt peut avoir la cantatrice italienne à chanter dans une langue étrangère? Comme spéculation, nous

croyons cette tentative mauvaise, et, au point de vue de la célébrité, l'exemple de Mlle Alboni, qui a perdu dans ces pérégrinations le charme de son talent, aurait dû servir d'enseignement à Mme Borghi-Mamo, qui pourrait bien laisser aussi à l'Opéra une partie de la bonne renommée qu'elle s'est acquise au Théâtre-Italien. Quoi qu'il en soit, ce que l'administration de l'Opéra pourrait faire de mieux pour ses intérêts et nos plaisirs, ce serait de reprendre quelques chefs-d'œuvre de son vieux répertoire, l'*Armide*, l'*Orphée* ou l'*Alceste* de Glück, que la génération actuelle ne connaît que de nom, et de laisser reposer un peu les opéras modernes, dont le public commence à se fatiguer. N'est-il pas humiliant qu'il faille aller à Berlin pour entendre exécuter une de ces admirables tragédies lyriques que Glück est venu composer à Paris?

1er janvier 1856.



V

Manon Lescaut, opéra-omique de M. Auber. — *Fanchonnette*, opéra-comique de M. Clapisson. — Mme Carvalho.

Nous voici enfin en pleine moisson musicale, ou du moins en pleine floraison de drames et de comédies lyriques, ce qui n'est pas toujours la même chose, car on peut écrire un opéra en trois actes, par exemple, sans y mettre une note de véritable musique. C'est un problème ingénieux qui a été résolu de nos jours, et qui vaut bien celui de la pisciculture, expérimenté tout récemment sur le lac du bois de Boulogne. A qui doit-on l'invention de ce procédé économique avec lequel on se dispense de frais d'imagination, et qui vous conduit quelquefois tout droit à l'Institut, sans que l'opinion publique puisse chanter vos louanges sur un motif connu? A tout le monde, et surtout à la nécessité, mère de l'industrie : *dura lex, sed lex*, comme disent les jurisconsultes. On est homme avant tout, on est père de famille souvent, et il faut vivre toujours. Or l'inspiration, et surtout l'inspiration musicale, est une faculté capricieuse qui ne répond pas exactement aux besoins qu'on a de ses services. Dans cette occurrence et par le temps de progrès indéfini où nous vivons, on a dû chercher un moyen de se passer de cette folle du logis, comme la qualifiaient nos aïeux, ou de la mettre à la raison

comme une fille bien élevée, qui épouse aveuglément l'homme que lui destine son père. Ce moyen consiste dans un certain nombre de procédés qu'on a mis à la portée de toutes les intelligences et de toutes les bourses. C'est ce qui explique le nombre toujours grossissant des productions dites musicales, dont messieurs les éditeurs commencent à s'effrayer. Aussi ils y regardent à deux fois maintenant avant de délier les cordons de la bourse pour une de ces partitions qu'on vient leur offrir toutes rayonnantes de succès. Ils la contemplent longtemps, ils la pèsent dans leurs mains, et procèdent à cette opération commerciale comme ces amateurs d'oiseaux qui vont au marché, et n'achètent le moindre petit merle des bois qu'après avoir examiné s'il a le bec jaune, et s'être assurés, en soufflant sur le plumage, qu'il n'a pas quelque blessure cachée qui doive interrompre bientôt son gazouillement printanier.

Il n'y a que le Grand-Opéra qui n'abuse pas de ces moyens mécaniques de l'industrie contemporaine. Là, les innovations sont aussi rares que possible, et tout s'y passe dans un ennui solennel qui est conforme à la tradition de ce bel établissement national. Nous lisions tout récemment dans un ouvrage curieux[1] que les opéras de Lulli, retouchés sans cesse par les successeurs de cet homme de génie, se traînèrent sur la scène de l'Opéra jusqu'en 1760, trente ans après l'avénement de Rameau. L'un des meilleurs

1. *L'Académie de Musique de* 1645 *à* 1855, 2 vol. in-8, avec un recueil des meilleurs morceaux du répertoire, depuis Lulli jusqu'à Rossini, par M. Castil-Blaze.

ouvrages de ce dernier réformateur, *Castor et Pollux*, résista aussi à la révolution opérée par Glück, et fut encore représenté en 1791, remanié par Candeille, qui ne conserva de la partition primitive que trois morceaux, l'air si connu : *Tristes apprêts*, le chœur : *Que tout gémisse!* et celui des démons au quatrième acte. Ainsi donc c'est en pleine révolution, alors qu'on avait sous la main Méhul, Cherubini, Lesueur, encore jeunes, et tout remplis d'enthousiasme pour un art dont ils avaient retrempé les éléments dans le Styx des passions contemporaines, qu'on persistait à donner à l'Opéra les lambeaux d'une vieille tragédie lyrique rapiécée par un faiseur subalterne! Ce penchant à l'immobilité, dans un lieu où tout est si fragile, est un phénomène curieux. On pourrait appliquer à l'Opéra le mot du prince de Ligne sur le congrès de Vienne : « Il danse, mais il n'avance pas. » En effet, l'Opéra se trouve dans une situation si triste qu'on ne peut y exécuter d'une manière un peu décente même les ouvrages contemporains. M. Roger n'a presque plus de voix depuis longtemps; M. Gueymard, qui n'a jamais été que le Patrocle dans cette Iliade où, depuis Duprez, il n'y a pas eu d'Achille, commence à plier sous le poids énorme dont il est chargé; Mme Tedesco, qu'on a rengagée, possède une magnifique voix de mezzo-soprano à qui il manque une âme, et qui chante comme une bonne nourrice de Normandie qui ne veut pas se passionner, pour ne pas se gâter le tempérament et troubler les sources de la vie. On a engagé Mme Borghi-Mamo, dont le succès, sur cette grande scène dont elle ne parle pas la langue, est au moins douteux. On assure qu'on

vient aussi d'engager une nouvelle cantatrice étrangère, Mme Medori, qui, née à Bruxelles, est allée chercher fortune en Italie, où elle est devenue une étoile de deuxième grandeur. Nous sommes loin de blâmer ces tentatives, mais il faudrait les accompagner de mesures plus efficaces. L'Opéra doit viser avant tout à des succès d'ensemble, qu'on peut obtenir à moins de frais avec des chanteurs qu'on élèverait dans le sanctuaire en les initiant peu à peu à la connaissance des chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. Qu'on soit bien pénétré de cette idée, qu'un virtuose qui ne connaît que la musique contemporaine ne peut jamais devenir un grand artiste. Pourquoi n'exige-t-on pas ce qu'on exige très-bien du Théâtre-Français? Maintenant que l'administration de ce grand établissement est dans les mains de la liste civile, aucun obstacle sérieux ne peut s'opposer à l'exécution de cette mesure, qui jetterait de la variété sur un répertoire usé, lequel se compose de cinq ou six ouvrages qu'on chante tour à tour depuis trente ans! En combinant cette restauration du passé avec une plus grande initiative dans le présent, en appelant à soi, et plus fréquemment qu'on ne le fait, les compositeurs qui n'ont pas encore donné toute la mesure de leur impuissance, on pourrait secouer la torpeur qui plane depuis si longtemps sur cet océan, où n'éclatent guère que les tempêtes de la vanité. Surtout qu'on nous délivre de ces vastes machines en cinq actes, qui n'ont été inventées que pour servir de cadre aux chevaux de Franconi. Un spectacle qui dure depuis sept heures du soir jusqu'à minuit n'est plus un plaisir : c'est une corvée à laquelle succom-

bent les amateurs les plus intrépides. La musique, dans ces vastes épopées, n'est qu'un prétexte à décorations, et le public s'en revient abasourdi, étourdi de toutes ces voix de stentor qui ne coûtent si cher précisément que parce qu'on les soumet à ce rude et cruel exercice. Voyez où conduit une détestable école et l'absence d'une direction intelligente, ayant des idées sur l'art et le courage d'en poursuivre la réalisation! On cherche le succès *per fas et nefas*; compositeurs, poëtes et chanteurs, poursuivent avec acharnement cette chimère qu'on s'imagine trouver dans l'entassement et la multiplicité des effets matériels, et le public, dont on pervertit le goût, qu'on flatte et qu'on trompe de toutes les manières, vous abandonne, parce que vous n'avez pas su élever et diriger ses instincts. Il y aurait à tirer de ces faits, qui tombent sous le sens commun, des considérations d'un ordre supérieur, et il ne serait peut-être pas difficile de prouver que la foule qui fréquente les théâtres est un peu comme les enfants, comme les femmes, voire comme les nations, qui méprisent un beau jour le maître qui a trop compté sur leurs faiblesses. Ce qui est certain, c'est que l'Opéra demande une réforme à peu près radicale, et que cette révolution ne pourra s'opérer que par la volonté d'un homme qui aura des idées, du caractère, et l'autorité nécessaire pour briser les obstacles. Ce n'est point avec des œuvres comme *le Corsaire*, ballet-pantomime en trois actes, qu'on élèvera le goût public. Ce long scénario, qui déroule froidement les épisodes de l'une des plus belles conceptions de la poésie moderne, ne présente d'autre

intérêt que celui d'offrir un cadre à l'admirable talent de la Rosati. Elle y est ravissante sous le costume d'une jeune Grecque, Medora, dont elle exprime les passions, à travers de nombreuses vicissitudes, avec un naturel où la grâce s'allie à la vigueur, sans jamais dépasser les limites de la belle fiction. Le tableau final, représentant un vaisseau qui sombre au milieu de toutes les horreurs de la tempête et avec les péripéties d'une lutte suprême, mérite d'être signalé, et vaut à lui seul tout un long scénario comme celui qui nous occupe. La musique du *Corsaire* est de M. Adam. Un jeune ténor italien, M. Armandi, élève du Conservatoire de Paris, s'est essayé tout récemment dans le rôle de Robert. M. Armandi, qui est d'une taille élancée, a la voix trop délicate pour chanter la musique de Meyerbeer. Il sera mieux placé dans *la Muette* et dans *le Comte Ory*, s'il apprend à vocaliser, ce dont il a grand besoin. En attendant, on nous a donné la reprise de *la Reine de Chypre*, et, ce qui vaut mieux, on prépare celle de *Guillaume Tell*, qui ne devrait jamais quitter le répertoire d'un théâtre comme l'Opéra, s'il était bien gouverné.

Le Théâtre-Italien approche de la fin de sa campagne, qui n'aura pas été non plus très-brillante. Là comme ailleurs, il manque un homme qui sache interroger l'oracle du destin. Qu'est donc devenu ce peuple d'amateurs fervents qui, pendant vingt-huit ans, de 1820 à 1848, a fait la fortune du Théâtre-Italien, et qui accourait à ses fêtes avec un zèle presque religieux? Sont-ce les révolutions politiques qui l'ont dispersé? Est-ce la mode, cet oiseau mystérieux et fatidique, qui a changé de climat, ou bien

les artistes qui suspendaient à leurs lèvres la foule étonnée ont-ils disparu de notre civilisation, toujours progressive? Il se peut que ces trois causes combinées aient eu leur part d'influence sur le sort du Théâtre-Italien, lequel, selon nous, ne retrouvera pas de sitôt la vogue immense dont il a joui pendant la Restauration et les dix-huit années du gouvernement de Juillet. Nous assistons à la fin d'une grande époque de l'art musical, et Rossini pourrait bien être le dernier compositeur d'un cycle enchanté, que l'esprit humain ne parcourra pas une seconde fois. En veut-on une preuve? On a repris cette année encore la *Matilde de Shabran* du divin *maestro*, où Mme Penco s'est substituée à Mme Bosio. Eh bien! ce que Mme Penco, qui a de la vigueur pourtant et de l'entrain, est à Mme Bosio, dont personne n'a oublié le charme et la fluidité lumineuse de style, la musique qu'on s'efforce de fabriquer de nos jours l'est à celle qu'on ne peut plus exécuter. C'est violent, brusque et très-commun. La grâce, la désinvolture, n'existent plus dans cette méthode improvisée, qui doit plus au tempérament qu'aux nuances de l'âme et de l'esprit. Ce contraste a été bien plus sensible encore à la reprise du *Don Giovanni* de Mozart. Toutes les fois que nous voyons se produire sur une affiche le nom de cette œuvre unique dans le monde, nous ne pouvons nous défendre d'un certain malaise. Il nous semble qu'on va exposer aux yeux indiscrets de la foule quelque chose de sacré, conspuer un idéal adoré, dévoiler un coin de notre paradis, livrer aux railleries des Sancho Pança qui remplissent le parterre le héros dont ils ne comprendront jamais la

divine tristesse! Alors il nous vient à l'esprit le mot de Mozart sur l'œuvre capitale de son génie : « Don Juan, disait-il un jour, a été composé pour les habitants de Prague, pour quelques-uns de mes amis et surtout pour moi. » L'exécution a été de tous points misérable; excepté Mme Frezzolini, qui a bien l'élégance patricienne qui convient à dona Anna et qui a dit à ravir sa partie dans le fameux trio des masques, tous les acteurs ont été au-dessous de la critique. Mme Borghi-Mamo elle-même n'a rien compris au caractère de Zerlina, cette adorable *villanella*, qu'elle a transformée en une paysanne lourde et sentimentale, au lieu de lui prêter les ailes de la fantaisie qui aspire à s'envoler dans le ciel éthéré. On peut dire de *Don Juan* ce que Joubert a dit de Platon : *Il ne faut pas s'en nourrir, mais le respirer comme une essence.*

Puisque nous venons de prononcer le nom de Mozart, il convient de dire un mot des fêtes qui viennent d'avoir lieu en Allemagne à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du plus grand et du plus parfait de tous les maîtres. L'Allemagne a bien raison de se retourner pieusement vers les dieux de son passé et de retremper sa foi dans le culte des vrais musiciens, car les barbares sont à ses portes. A Berlin, à Leipzig, à Dresde et surtout à Vienne, on a célébré avec pompe, le 27 janvier, l'anniversaire de la naissance de Mozart, qu'on a laissé mourir de faim, et dont on ne sait encore en quel lieu reposent les cendres! A la fête qu'on a donnée à Vienne en présence de l'empereur et des grands dignitaires de la cour, M. le bourgmestre de Seiller a eu la sin-

gulière idée de détacher la couronne qui ornait le buste de l'auteur de *Don Juan* pour l'offrir à M. Liszt, qui était allé à Vienne, comme il va partout, pour se faire voir et présider aux pompes funèbres des grands musiciens. L'ombre de Mozart a dû tressaillir à cet épisode comique et aurait pu s'écrier : « Cruel, tu dis que tu m'aimes.... et tu offres ma couronne à M. Liszt, qui s'est fait le défenseur des opéras de M. Wagner et de M. Berlioz, pour se donner des airs d'un précurseur! » Ce qui n'est pas moins étrange, c'est que le manuscrit de la partition de *Don Juan*, qui était à vendre il n'y a pas longtemps, et que les héritiers de l'éditeur André, de Francfort, ont fait offrir inutilement à toutes les bibliothèques publiques de l'Allemagne, n'a pu trouver un acquéreur qu'à Londres, dans la personne de Mme Viardot, artiste bien digne de posséder un pareil trésor. Il n'est pas inutile d'ajouter, pour compléter le tableau, que la commission chargée d'organiser à Vienne la fête en l'honneur de Mozart a fait demander à Mme Viardot de lui prêter la précieuse relique, afin de pouvoir l'offrir à l'admiration des fidèles! Et cette relique n'a coûté que *cinq mille francs* à la fille de Garcia, le seul chanteur qui ait été à la hauteur de l'idéal de don Juan. N'est-ce pas le cas de s'écrier avec don Juan lui-même : *Bizarra è in ver la scena.*

Le Théâtre-Italien nous a donné cette année un opéra de son cru, l'*Assedio di Firenze*, qu'on pourrait appeler un opéra d'outre-mer, car paroles et musique nous viennent en droite ligne de l'Amérique. Le sujet de la pièce est emprunté à un roman italien de

M. Guerrazzi, et la scène se passe à Florence en 1529. L'empereur Charles-Quint et le pape Clément VII assiégent la ville de Dante, de Machiavel et de Michel-Ange, pour rétablir la maison de Médicis sur un trône qu'elle s'était édifié avec les débris de la république de Florence. Un épisode d'amour entre Maria de Ricci, femme d'un Benintendi, et un certain Ludovico Martelli, forme le nœud de ce mélodrame, où l'on est assez étonné de voir Michel-Ange jouer le rôle d'un *papatacci*. En général, les faiseurs de *libretti* ont bien tort de toucher à ces grandes figures burinées par l'histoire, et de faire chanter des cavatines, par exemple, à l'auteur du *Moïse* et du *Jugement dernier*. Qu'on n'oublie pas que le caprice lui-même ne peut se soustraire entièrement à la loi de la vraisemblance, et qu'il n'est pas indifférent de faire parler des hommes comme Buonarotti et Machiavel dans un drame ou de les faire danser dans un ballet. La musique de l'*Assedio di Firenze* est de M. Bottesini, chef d'orchestre du Théâtre-Italien et l'un des plus admirables virtuoses qu'on ait entendus sur le plus gros, le plus grand, le plus utile et le plus ingrat des instruments, la contrebasse! Si M. Bottesini, qui est jeune, intelligent, modeste et fort instruit, avait autant d'idées musicales que d'agilité dans les doigts et de vigueur dans le coup d'archet dont il frappe les trois cordes de sa contrebasse, il aurait composé un chef-d'œuvre. Malheureusement il n'en est pas ainsi, et la partition de l'*Assedio di Firenze* n'est, après tout, que l'œuvre estimable d'un grand virtuose qui a trop entendu la musique des autres pour avoir eu le temps d'en composer avec ses propres inspirations. Dès les premières

mesures de la courte introduction instrumentale qui précède le lever du rideau, on reconnaît l'influence de Meyerbeer sur l'imagination du *maestro*, qui doit aussi beaucoup admirer M. Verdi, car il l'imite tant qu'il peut. Ni le duo, au premier acte, entre Martelli et Michel-Ange, ni la cavatine que chante Maria, ni un autre duo pour soprano et ténor entre Maria et son amant Lodovico, morceau qui renferme pourtant une assez jolie phrase, ne sont des inspirations originales. Le finale lui-même est conçu à la manière de M. Verdi, avec cette progression de cadence qui se compose de trois grands coups d'orchestre, comme s'il s'agissait d'enfoncer un coin dans les entrailles d'un chêne vigoureux. Au second acte, dont la scène se passe d'abord dans l'atelier de Michel-Ange, on remarque un fort joli chœur qui se chante derrière les coulisses, et quelques parties du duo pour soprano et baryton, entre Maria de Ricci et le traître Bandini, fort bien représenté par la belle voix de M. Graziani. Signalons encore un très-beau chœur au troisième acte et la sonorité éclatante du finale. L'instrumentation de M. Bottesini, suffisante et parfois assez colorée, n'est pas plus originale que le fond de ses idées. En général, son orchestre est sourd, les instruments à vent sont presque toujours écrits dans la partie inférieure de leur diapason; on voit que le compositeur recherche volontiers la multiplicité des dessins épisodiques qui surchargent le discours et déroutent l'oreille; mais, avec une plus grande expérience de la scène, M. Bottesini se corrigera de ces légers défauts, si « l'astre en naissant l'a créé poëte, » et s'il lui est donné de faire jaillir un jour, du fond de sa

nature, une étincelle de génie que nous avons cherchée vainement dans l'*Assedio di Firenze*.

Mme Grisi, qui, depuis six ou sept ans, avait eu le bon esprit de ne plus se faire entendre à Paris, n'a pu résister, à ce qu'il semble, au désir de reparaître devant ces frivoles Athéniens qu'elle avait enivrés jadis de l'éclat de sa beauté et des charmes de sa splendide jeunesse. Hélas! pourquoi donc consentir à descendre de l'empyrée où vous a placée l'admiration des hommes? Il y a des pertes irréparables auxquelles il faut savoir se résigner, et Mme Grisi, qui a été l'une des grandes cantatrices de la bonne école italienne, aurait dû répondre au mauvais génie qui lui a fait commettre la faute que nous déplorons :

> Statti col dolce in bocca, e non ti doglia
> S'ammareggiare alfin non te la voglia.

Ce qui veut dire en prose très-humble qu'il faut enfermer les souvenirs dans une cassette d'or comme un parfum qu'on respire de temps en temps pour se remémorer des jouissances à jamais évanouies.

Le patriarche de l'école française, M. Auber, vient de commettre un nouveau péché de jeunesse, qui se nomme *Manon Lescaut*, opéra-comique en trois actes. Infatigable, toujours sur la brèche, l'auteur de tant de partitions légères qui ont charmé toute une génération pendant quarante ans bientôt, ne veut pas se retirer de la lice, où il fait encore très-bonne figure. L'homme est un esprit servi par une machine qui contracte des habitudes qui deviennent, comme on sait, une seconde nature. Interrompre ces habitudes, changer d'allure, faire prendre le pas à sa monture

ou même l'amble quand on a galopé toute sa vie à fond de train, produit une secousse qui est toujours dangereuse et souvent mortelle. M. Auber, qui a été un élégant cavalier, et qui tous les jours encore fait sa petite promenade au bois de Boulogne, trottinant, humant le frais et les douces mélodies qu'il s'empresse de fixer sur un carnet disposé à cet usage, ne veut point chanter encore avec un poëte dont il possède quelques-unes des fragilités aimables :

Tircis, il faut penser à faire la retraite :
La course de nos jours est plus qu'à demi faite;
L'âge insensiblement nous conduit à la mort;
Nous avons assez vu, sur la mer de ce monde,
Errer au gré des flots notre nef vagabonde :
Il est temps de jouir des délices du port[1].

Il est vrai de dire que la nef légère de l'auteur du *Domino noir* et de *la Muette*, n'ayant jamais essuyé de grosses tempêtes, n'a pas eu non plus de grandes avaries à réparer. Il n'a eu garde de s'aventurer trop loin des bords fleuris de la Seine, et si cela lui est arrivé une ou deux fois par excès de témérité à la suite de l'*Enfant prodigue*, qui l'a entraîné en Égypte, où il s'est trouvé un peu dépaysé, il s'en est revenu bien vite, promettant qu'on ne l'y reprendrait plus. Le sujet de Manon Lescaut, tout français par les grâces de l'esprit qui l'a conçu, était bien de nature à tenter la muse coquette de M. Auber. On est même étonné qu'il ait attendu si tard pour chanter les caprices de cette folle Mimi Pinson, de cette Frétillon du XVIII[e] siècle, qui a fini comme elles finissent toutes, à la belle

1. Racan, stances sur *la Retraite*.

étoile. M. Scribe, qui est un ogre, un vampire, qui se nourrit du sang des plus beaux chefs-d'œuvre de la littérature française, a traité celui de l'abbé Prévost comme il avait traité la Bible dans *l'Enfant prodigue;* il a mis sa prose à la place de la poésie. Ce qui prouve que M. Scribe vieillit aussi quelque peu, c'est qu'il devient moral dans ses *libretti.* Il s'attendrit outre mesure, et les larmes de repentir mouillent incessamment ses paupières. Aussi la Manon qu'il nous a donnée, ce n'est plus Manon; non, non, ce n'est plus Lisette, et, sans la catastrophe finale qu'il a bien été obligé de conserver, il n'y aurait que le titre de commun entre ces trois actes et l'admirable épisode qui a immortalisé le nom de l'abbé Prévost.

Il nous suffira de dire que le marquis d'Hérigni est un brillant colonel qui, par un beau jour d'été, a fait la rencontre de Manon, dont les charmes l'ont séduit. Manon, sage, modeste et toujours fidèle à son cher chevalier Desgrieux, refuse toutes les offres que lui fait le marquis d'Hérigni, lequel, poussé à bout par le chevalier, qui s'est engagé dans son régiment pour subvenir à un caprice de Manon, est tué d'un coup d'épée par son heureux rival. De là l'expatriation et la mort des deux amants dans les déserts de la Louisiane. Voyons si M. Auber aura été aussi fidèle à la gentille Manon que ce pauvre chevalier Desgrieux.

L'ouverture est une de ces petites causeries musicales qui ne tirent point à conséquence, et que M. Auber a l'habitude de composer d'un ou deux motifs empruntés à la partition, et tout simplement pour passer le temps. Le premier acte s'annonce par une cavatine sans importance que chante le marquis

d'Hérigni, racontant son aventure avec Manon, dont il ignore le nom et la naissance, comme dit M. Scribe. Les couplets de Manon entrant dans sa chambrette un bouquet à la main sont plus vifs, mais ne valent pas le duo qui en forme la conclusion entre Manon et Marguerite, une amie qui remplit dans la pièce de M. Scribe le rôle du sage Tiberge. Le tableau qui se passe au Cadran-Bleu, où le chevalier Desgrieux traite sa jolie maîtresse avec du vin de Champagne, a de l'animation; surtout les couplets de *la Bourbonnaise*, finement accompagnés et très-bien réussis pour la voix de la cantatrice, Mme Cabel. Au second acte, on remarque les couplets du marquis d'Hérigni:

Manon est frivole et légère.

C'est un rien, c'est une fantaisie, comme dit encore le brillant colonel, mais une fantaisie ravissante qui *est plus forte que l'amour* sur l'imagination de M. Auber, qui a fort bien rendu ce caprice avec le mélange d'esprit et de sensibilité qui caractérise son talent. Le duo qui résulte entre Manon et le marquis d'Hérigni, qui se passionne en raison de la résistance qu'il éprouve, renferme des parties agréables, surtout la première phrase et la *stretta*, qui a même de la vigueur. Le grand air que chante Manon sur un refrain de contredanse qui vient réveiller ses instincts de femme légère fait ressortir la flexibilité de la voix de la cantatrice, et c'est tout ce que voulait le compositeur; mais nous préférons l'*andante* du petit duo entre Manon et Desgrieux, qu'ils chantent en mangeant le souper du colonel :

Lorsque l'orage gronde.

Le troisième acte transporte l'auditeur à la Louisiane, où l'on voit au lever du rideau une réunion de planteurs qui se disposent à fêter le mariage de Marguerite, l'amie de Manon, avec Gervais, l'objet d'une passion d'enfance qu'elle est venue rejoindre. De jolis couplets, *mamzell' Zizi*, qui expriment assez heureusement l'enfantillage d'une chanson créole, un délicieux quatuor de l'harmonie la plus fine, et l'un des meilleurs morceaux qu'ait écrits M. Auber, se font remarquer d'abord. Lorsqu'un changement de décor laisse apercevoir la solitude d'un désert immense éclairé par les derniers rayons du soleil couchant, quelques mesures de symphonie d'un très-beau caractère annoncent l'arrivée des deux amants, lesquels, accablés de fatigue et de misère, chantent un duo plein d'angoisse et de passion où se trouve encadrée une prière qui nous paraît être l'inspiration la plus élevée qu'on doive à l'auteur de *la Muette* et de tant de délicieux chefs-d'œuvre. Par cette dernière page de musique, le compositeur s'est placé à la hauteur de l'abbé Prévost, et a prouvé, contre les tendances habituelles de son propre génie, que le véritable amour est plus fort que la fantaisie. Après tout, *Manon Lescaut* est un ouvrage agréable, exécuté avec soin, et dans lequel M. Faure, qui joue le rôle du marquis d'Hérigni, a obtenu un succès qui n'est point exagéré. Il chante avec goût les deux romances du second acte et le duo avec Manon, et, si sa voix était moins *caverneuse*, et qu'il pût se corriger de ce tressaillement nerveux dont elle est constamment affectée, il pourrait arriver à une réputation durable.

Indépendamment de l'intérêt qui s'attache à un nouvel ouvrage de M. Auber, *Manon Lescaut* offrait une curiosité particulière : c'étaient les débuts de Mme Cabel à l'Opéra-Comique. Nous avons apprécié dans le temps cette agréable cantatrice avec une sévérité d'expression d'autant plus grande que la réputation qu'on voulait lui faire nous paraissait exagérée. Mme Cabel est une jolie personne, grande et naturellement gracieuse, dont la voix de soprano, très-étendue, est douée d'une flexibilité qui doit plus à la nature qu'à l'étude. Elle gazouille comme un oiseau, ou, mieux encore, comme une charmante créole, dont elle a les allures un peu molles, et sans la moindre afféterie. Elle va, elle vient, elle vous tourne un joli compliment en vous présentant son offrande, et ne s'en fait pas autrement accroire. Elle sourit volontiers et ne pleure qu'à son corps défendant, et, si une larme furtive vient parfois mouiller le bord de ses paupières, elle est bien vite essuyée, parce que cela gâterait ses beaux yeux. Au demeurant, c'est la meilleure fille du monde et une charmante Manon, moins les débordements et le cri suprême.

Le Théâtre-Lyrique, dont l'existence a été un peu menacée pendant quelque temps, vient de changer de directeur; la nouvelle administration a inauguré son règne sous d'assez bons auspices, par *Fanchonnette*, opéra-comique en trois actes. Qu'est-ce que *Fanchonnette ?* Le nom indique déjà qu'il s'agit d'une espèce de Fanchon la vielleuse qui va chantant par les rues de Paris, où elle fait la rencontre d'un riche et puissant seigneur qui lui lègue en mourant

toute sa fortune au détriment d'un neveu, légitime héritier; mais Fanchonnette est trop sage et trop généreuse pour garder un bien qui ne lui appartient pas. Elle fait donc offrir à Gaston de Listeney, prince et mousquetaire fort endetté, la restitution d'une fortune dont elle ne veut être que la dépositaire. Le prince de Listeney, en homme de qualité, refuse un pareil don, qu'il croit entaché de souillure, et alors Fanchonnette emploie tout son génie, qui est grand, à faire parvenir dans les mains de ce jeune mousquetaire, qu'elle aime et qu'elle a eu occasion de soigner pendant une maladie, la fortune de son oncle. Telle est la donnée du nouveau poëme de MM. Saint-Georges et de Leuven, dont la scène se passe sous la régence et au Cadran-Bleu, chez le fameux Bancelin, poëme très-politique, puisque Fanchonnette tient dans ses mains tous les fils de la conspiration de Cellamare. La morale de *Fanchonnette* est encore plus pure que celle de *Manon Lescaut*. La musique est de M. Clapisson, homme de talent, compositeur laborieux, qui est entré à l'Institut un peu sur parole, bien qu'il eût déjà donné au public, comme on disait autrefois, cinq ou six ouvrages, parmi lesquels se trouve un grand opéra en cinq actes, *Jeanne la Folle*. M. Clapisson a eu souvent des malheurs, et, malgré le succès qu'avaient obtenus *le Code noir* et *Gibby la Cornemuse*, deux opéras plus bruyants que comiques, malgré les nombreuses représentations de *la Promise* au Théâtre-Lyrique, M. Clapisson n'avait pu conquérir encore ni la popularité de M. Adam, ni les suffrages des juges difficiles. A-t-il été plus heureux dans *Fanchonnette*? C'est ce que nous allons voir.

L'ouverture, après quelques mesures de mise en demeure, prélude par un dialogue de deux clarinettes basses qui visent évidemment à l'esprit en préparant l'explosion d'un mouvement de valse habilement traité, puisque c'est à la manière de M. Auber. La péroraison est un peu étranglée, et laisse à désirer un développement qui n'arrive pas. Le chœur d'introduction, qui peint le désordre et l'animation d'un champ de foire avec les différents cris des marchands ambulants, est écrit avec esprit, et atteint le but que se proposait le compositeur. La romance que chante Gaston de Listeney, racontant à ses camarades son aventure avec Fanchonnette après le duel qui a failli l'envoyer dans l'autre monde :

Elle était là.... tremblante,

est très-jolie, principalement le refrain :

Quand elle est pauvre, une fillette
Ne donne pas tout ce qu'elle a,

qui est élégamment tourné et bien chanté par M. Montjauze. L'air de Fanchonnette, avec les fines broderies vocales dont il est parsemé, est encore très-bien réussi pour la voix de l'habile cantatrice, qui se joue des plus grandes difficultés. L'accompagnement du chœur et le point d'orgue admirablement modulé qui s'en dégage à la cadence forment un heureux ensemble. Le duo des *cartes*, entre Gaston et Fanchonnette, qui lui dit la bonne aventure, très-bien disposé pour la scène dont il exprime les sentiments, est presque un morceau de maître, car il est impossible de faire mieux ressortir les qualités

éminentes de la *prima donna*. Une romance que chante encore Fanchonnette, car on la prodigue beaucoup, lorsqu'elle découvre que Gaston, qu'elle aime en secret, est épris de la nièce du financier Boisjoli :

Allons, mon cœur, tais-toi!

est d'un beau sentiment, et l'accompagnement très-soigné, comme toute la partition. Enfin le finale de ce premier acte, si rempli de morceaux heureusement venus, contient encore une ronde d'un rhythme franc qui va droit à la popularité, et dans laquelle Mme Miolan fait d'incroyables prouesses de vocalisation. Signalons au second acte une romance de ténor avec accompagnement de violon, les couplets de la nièce du financier Boisjoli : *Sœur Agnès*, qui sont spirituellement accompagnés, et surtout le *bolero* de Fanchonnette, qui ne quitte pas la scène, et dont on prodigue la voix délicate. Au troisième acte, on distingue un air de soprano où Mme Miolan révèle plus que de la *bravoure*, et le duo de la *vieille*, qu'elle chante avec Gaston en simulant le personnage d'une vieille tante dont il est beaucoup question dans la pièce. Ce duo et celui des *cartes*, au premier acte, sont les meilleurs morceaux de l'opéra de *Fanchonnette*, qui est écrit avec un soin et parfois avec une distinction de style dont nous n'aurions pas cru M. Clapisson capable.

Ce n'est pas que le fond des idées soit bien original et appartienne entièrement à M. Clapisson. Comme tous les compositeurs français de ce temps-ci, excepté MM. Halévy et Reber, l'auteur de *Fanchonnette* va pui-

ser souvent ses effets et une partie de ses inspirations à la fontaine publique de M. Auber, qu'assiégent d'un côté M. Adam et ses élèves, de l'autre MM. Clapisson, Ambroise Thomas, suivis de M. Victor Massé, qui vient remplir sa petite coquille; mais il est juste de dire que M. Victor Massé, qui est un musicien ingénieux et délicat, parfume son breuvage d'un petit grain d'encens dont il faut lui tenir compte. L'opéra des *Saisons*, par exemple, renferme précisément un certain parfum de poésie agreste qui a pu ne pas être apprécié par le public, mais qu'il appartient à la critique de signaler à l'estime des gens de goût. Si d'ailleurs M. Auber laisse volontiers puiser à sa fontaine, il lui prend aussi parfois la fantaisie de fermer tous les canaux. Alors il compose pour son propre compte des morceaux comme le délicieux quatuor et l'admirable prière du troisième acte de *Manon Lescaut*, qui font dire aux disciples ébahis : « Le maître ne nous a pas encore donné de cette eau-là. »

L'exécution du nouvel opéra de M. Clapisson est assez soignée pour un théâtre des boulevards. M. Montjauze, qui joue avec intelligence le rôle de Gaston de Listeney, possède une voix agréable de ténor dont il se sert avec goût; mais l'événement de la soirée, c'était l'apparition de Mme Miolan-Carvalho. On pouvait craindre qu'un talent aussi fin et de si bon aloi ne fût point apprécié par un public qui venait de perdre Mme Cabel, une vrai lune de Landerneau. Eh bien ! ces tristes prévisions ne se sont pas réalisées, et, si M. le directeur de l'Opéra-Comique a eu tort de laisser sortir de sa cage un oiseau si bien appris, Mme Miolan-Carvalho a eu raison de

changer de climat. Sa voix de soprano aigu, qui est aussi grêle que sa personne, est coupée en deux tronçons par une petite lande de trois ou quatre notes pâteuses; mais cette voix de serinette est d'une flexibilité prodigieuse, où l'art a au moins autant de part que la nature. Mme Miolan-Carvalho est du très-petit nombre des cantatrices modernes qui ont du style, et qui savent, comme Mme Frezzolini au Théâtre-Italien, Mlle Duprez à l'Opéra-Comique, imprimer à la phrase musicale une fermeté et lui donner un horizon qui enchantent l'oreille. Si Mme Miolan possédait un peu de ce charme personnel dont Mme Damoreau était si richement douée, elle serait la meilleure cantatrice qu'ait produite l'école française. Son succès dans le rôle de Fanchonnette a été grand et a beaucoup contribué à celui de la partition nouvelle de M. Clapisson.

15 mars 1856.



VI

Les sociétés musicales et les concerts de Paris. — Vivier, Bottesini.

Il est toujours temps de parler des nombreux concerts qui ont été donnés à Paris pendant le long hiver qui s'est prolongé jusqu'à la fin du mois de mai 1856. On pourrait même soutenir qu'un peu d'éloignement est nécessaire pour apprécier sans confusion et sans fatigue cette foule toujours croissante de compositeurs et d'exécutants qui se précipitent dans la carrière, comme des chevaux de course affamés de bruit, de renommée et de poussière. Tous les ans, c'est la même affluence d'artistes plus ou moins connus, qui viennent rajeunir leur célébrité viagère à la grande source de la presse parisienne. Pourvu qu'ils brillent un jour et que leur nom soit consigné dans un coin obscur de la publication la plus éphémère, ils sont contents, et s'en vont colporter dans le monde l'honneur d'avoir ennuyé toute une soirée le public le plus indulgent et le plus difficile de l'Europe. C'est qu'il en est de la gloire comme du bonheur, dont Mme de Girardin a dit, avec la grâce et la finesse d'observation qui caractérisaient son bel esprit : « Un regard, un mot, un sourire pour ceux qui aiment; un chapeau bien fait pour celle-ci, un bouquet de violettes pour celle-là; un bon dîner pour les uns,

une bonne rime pour les autres; une promenade en bateau, des fraises nouvelles, un livre amusant, une jolie romance, du feu en hiver, de la glace en été; du vin passable pour le pauvre, un cheval anglais pour le riche, tels sont les ingrédients dont se compose le bonheur. Depuis des siècles on se figure que le bonheur est une grosse pierre précieuse qu'il est impossible de trouver, que l'on cherche, mais sans espérance. Point du tout, le bonheur, c'est une mosaïque composée de mille petites pierres qui, séparément et par elles-mêmes, ont peu de valeur, mais qui, réunies avec art, forment un dessin gracieux. Sachez comprendre avec intelligence les jouissances passagères que le hasard vous jette, que votre caractère vous donne ou que le ciel vous envoie, et vous aurez une existence agréable. » Eh bien! tels sont aussi à peu près les *ingrédients* de la célébrité. On la trouve assez facilement quand on sait limiter son ambition, et un artiste raisonnable qui connaît bien Paris peut conquérir en peu de temps une renommée assez retentissante pour se faire illusion à lui-même et combler les vœux de ses amis. Avec de la persévérance, des protecteurs et une grande audace, on peut aller même jusqu'à l'Institut. On l'a vu plus souvent que des rois épouser des bergères.

On peut diviser les concerts qui se donnent tous les ans à Paris en deux grandes catégories qui répondent à deux générations de dilettanti très-différentes : les concerts classiques, où l'on exécute de la musique d'ensemble, et particulièrement celle des grands maîtres, et les soirées ou matinées plus ou moins musicales que donnent les virtuoses et les

professeurs à la mode, pour se maintenir en crédit dans le petit monde dont ils sont les étoiles. Le public qu'on rencontre à ces deux espèces de concerts appartient à deux civilisations musicales qui se touchent, mais ne se confondent pas. On passe de l'une à l'autre, comme dans les mystères d'Éleusis on passait d'une scène d'initiation à la complète intelligence de l'arcane sacré. Il est juste de remarquer que les bons concerts se multiplient, et que chaque année ils sont fréquentés par un nombre toujours plus considérable de vrais amateurs. Aussi les virtuoses s'en vont-ils bien plus vite que les rois. Nous suivrons la division que nous venons d'établir en parlant d'abord des concerts où l'on a exécuté la musique des maîtres, c'est-à-dire la musique classique, ce qui ne veut pas dire, comme on le croit trop communément en France, de la musique ennuyeuse.

En tête de la première catégorie, il faut placer la Société des concerts, qui a inauguré, le 13 janvier 1856, la vingt-neuvième année de son existence. Le programme de cette première séance ne renfermait de nouveau, si ce n'est de remarquable, qu'un air médiocre d'un opéra, *Tamerlan*, qui fut représenté en l'an du Seigneur 1802. M. Bussine a chanté l'air de Winter dans un style flasque, assez en harmonie avec la musique du compositeur allemand, qui fut un grand amateur de pigeons et un gracieux imitateur de Mozart, particulièrement dans son chef-d'œuvre, *le Sacrifice interrompu*. Après un fragment d'un quintette de Reicha pour instruments à vent, qui a été fort bien exécuté, on a chanté un chœur de Rameau, de son opéra *Castor et Pollux*, qui remonte

à l'année 1737. Pourquoi donc les commissaires de la Société des concerts, qui sont chargés de rédiger le programme de ces belles fêtes de l'art, s'obstinent-ils à ne point indiquer la date des ouvrages qu'ils produisent en public? En sont-ils encore à ignorer combien la chronologie est un élément nécessaire à la juste appréciation des œuvres du génie? Si les auditeurs savaient que le chœur de Rameau a été écrit trente-sept ans avant l'arrivée de Glück en France, ils seraient encore plus étonnés de l'impression, de la couleur et de l'harmonie déjà profondes qui caractérisent le génie pathétique du compositeur français. Le solo de cette belle scène de Rameau a été fort mal dit par Mlle Ribault, une élève couronnée du Conservatoire. La séance s'est terminée par un *hymne des mages*, chœur tiré d'*Alexandre à Babylone*, grand opéra inédit de Lesueur, d'un caractère pompeux et monotone. Le second concert a commencé par une ouverture de Beethoven (opera 115), à laquelle a succédé le finale du premier acte d'*Oberon*, de Weber, dont les *soli* ont été aussi mal chantés que possible par Mlle Boulart et Mlle Ribault, deux illustrations de ce même Conservatoire. Décidément M. Girard, le chef d'orchestre, a un penchant prononcé pour les chanteurs médiocres, dont il aime à s'entourer. Aussi l'admirable musique du plus poétique des compositeurs allemands a-t-elle été aussi mal rendue que peu comprise par le public trop patient. L'air de danse de l'*Iphigénie* de Glück, qu'on a entendu le même jour, ne vaut-il pas à lui seul tous les ballets qui ont été improvisés depuis cinquante ans? Nous en dirions presque autant du mor-

ceau de Lulli qui est venu après, l'air de Caron, de son opéra d'*Alceste*. C'est une inspiration de génie. L'opposition qui résulte de la prière des âmes des trépassés et du refus de l'implacable nautonier est d'un bel effet dramatique. Après la délicieuse symphonie en *ré* de Mozart, la séance s'est terminée par des fragments du dernier finale de *Fidelio* de Beethoven, conception laborieuse d'un génie qui n'a rien compris à la voix humaine. Au troisième concert on a exécuté la symphonie avec chœurs de Beethoven, dont le public commence à mieux saisir l'ordonnance et l'ampleur. Le premier morceau est toujours d'un accès difficile et d'un débrouillement pénible, quoiqu'il renferme des beautés du premier ordre. Le *scherzo-vivace* est un chef-d'œuvre de grâce et de fantaisie, tandis que l'*andante*, qui forme la troisième partie, est l'un des morceaux symphoniques les plus vastes et les plus grandioses qui existent. Le souffle en est si grand et l'idée si développée, qu'ils dépassent l'attention que peuvent accorder des auditeurs ordinaires. Quant au finale, où les voix humaines viennent se joindre à la symphonie, c'est un *pandemonium*, et comme la concentration de tous les styles et de tous les accents. L'air d'*Anacréon* de Grétry, « de ma barque légère », fort bien chanté par M. Bonnehée, et le chœur des génies d'*Oberon* de Weber, qui a été redemandé, ont complété cette belle solennité. Le quatrième concert a été signalé par l'exécution de la musique d'*Egmont* de Beethoven, et d'un psaume de Mendelssohn, chœur plein de franchise, mais sans caractère saillant. Au sixième concert, nous n'avons remarqué que le finale d'un opéra

de Mendelssohn, *Loreley*, traduit en français par M. Édouard Saint-Chaffray, qui renferme des choses plus curieuses que belles. Le septième concert nous a offert l'occasion d'entendre la romance des *Nozze di Figaro*, chantée en français par Mlle Boulart, qui, apparemment, ne sait pas l'italien. La séance s'est terminée par *le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, où l'on retrouve l'influence latente du génie de Weber et de son *Oberon*.

Si la Société des concerts était moins routinière et pouvait se décider à élargir le cercle de son répertoire, qui commence à être plus que suffisamment connu, il n'y aurait que des éloges à lui adresser. La partie instrumentale est toujours d'une rare perfection, bien qu'on puisse reprocher au chef d'orchestre, M. Girard, une intelligence timorée dans l'indication des mouvements, qu'il tend toujours à ralentir. Quant au chant, les chœurs, aussi bien que les *soli* qui les accompagnent, sont le côté faible de la Société des concerts comme de toutes les réunions musicales. Excepté un ou deux chœurs, que les artistes sont parvenus à dire avec assez d'ensemble, parce qu'ils les chantent depuis vingt-neuf ans, tout le reste est d'une médiocrité désespérante. En approuvant hautement la Société d'avoir eu le courage de repousser constamment de ses programmes les pauvretés des hommes du jour, nous voudrions qu'elle fût plus hardie dans l'exploration des œuvres des vrais maîtres. Pourquoi ne touche-t-elle pas à Palestrina, à Leo, à Jomelli, et surtout au grand Sébastien Bach, dont l'œuvre immense et complexe sort pour la première fois des catacombes? Faudra-t-il tou-

jours regretter qu'une association d'artistes si remarquables ne puisse joindre au fini de l'exécution une plus grande variété d'objets?

Après la Société des concerts, et dans la même catégorie, se place l'escouade des *Jeunes Artistes*, conduits par M. Pasdeloup. Au troisième concert qu'ils ont donné le 20 janvier dans la salle de M. Herz, nous avons entendu une symphonie de M. Gouvy qui nous a paru une œuvre estimable, surtout le *scherzo*, qui a été redemandé, et dont la facture ingénieuse est plus remarquable que l'idée. M. Gouvy est un musicien de mérite, qui cultive avec distinction un art difficile dont il connaît les secrets. Au sixième concert, on a exécuté encore une agréable symphonie de M. Lefébure-Wély, dont le *menuet*, à la manière de Mozart, est la partie saillante. Une mélodie évangélique, *Jésus de Nazareth*, de la composition de M. Gounod, a été fort bien chantée par M. Battaille, et a produit un grand effet. Enfin, dans un concert supplémentaire donné le 16 mars, nous avons entendu une nouvelle symphonie de M. Gounod, dont l'*andante* surtout est un morceau remarquable, développé avec beaucoup d'habileté. En somme, la société des Jeunes Artistes remplit avec intrépidité sa mission d'avant-garde. Si parfois la fougue l'entraîne au delà du but, l'âge et l'expérience lui apporteront assez tôt le calme qui lui manque. Que M. Pasdeloup ne se décourage pas, et qu'il s'en aille toujours en guerre avec le peloton qu'il fait si bien manœuvrer.

La société fondée par MM. Maurin et Chevillard, pour l'exécution et la divulgation des derniers quatuors de Beethoven, est parvenue, saine et sauve, à

la cinquième année de son existence. L'Allemagne, qui, en fait de musique instrumentale, est très-jalouse de sa suprématie, que personne ne lui conteste, a dû rendre justice à la merveilleuse exécution des artistes français, qui ont été accueillis à Francfort et à Hanovre avec un véritable enthousiasme. A la première séance qu'ils ont donnée le 11 janvier dans la salle Pleyel, ils ont exécuté le quatuor en *ut dièze mineur*, qui est le quatorzième, et qui renferme autant de beautés que de bizarreries. La sonate pour piano (opera 111), qui est la dernière qu'ait composée Beethoven, a été exécutée ensuite par M. Ritter avec plus de vigueur et de précision que de charme. On a clos la séance par le quatuor en *mi* mineur, dont le finale est admirable. La seconde séance a commencé par le fameux quatuor en *la* mineur, c'est-à-dire le quinzième, qui a été terminé en 1826, un an avant la mort de Beethoven. C'est en tête de l'*adgaio* de ce quatuor que Beethoven a mis l'inscription suivante : *Canzone di ringraziamento in modo lidico offerta alla Divinità da un guarito* (hymne de reconnaissance dans le mode lydien, adressée à la Divinité par un convalescent). Après le grand trio dédié à l'archiduc Rodolphe, pour piano, violon et basse, qui a été fort bien exécuté, surtout par M. Ritter, on a terminé par le quatuor en *fa* mineur, qui annonce la transition de la seconde manière de Beethoven à la troisième, comme l'a remarqué judicieusement M. de Lenz. A la troisième séance, nous avons entendu le quatuor en *fa* (opera 134), qui est pour nous, humble mortel, un dernier éclair du génie pâlissant de Beethoven. Si on extrait de ce morceau laborieux et

d'une compréhension si difficile quelques passages de l'épisode *à deux quatre*, il ne reste guère qu'un chaos musical. Grâces soient rendues cependant à MM. Maurin et Chevillard, pour nous avoir débrouillé et fait comprendre ce mythe des derniers quatuors de Beethoven, source troublée où sont allés puiser tous les mauvais musiciens qui ont voulu se partager l'empire d'Alexandre; mais les Richard Wagner, les Liszt, les Berlioz et même Schumann, qui est un artiste de vrai mérite, ne bâtissent que sur le sable, et seront la fable de l'avenir, comme ils le sont de la génération présente. Les portes de l'enfer, pas plus que les portes de l'Institut, ne prévaudront contre la vérité.

Les séances de musique de chambre fondées par MM. Alard et Franchomme continuent d'attirer l'élite des amateurs. Elles offrent toujours un vif intérêt, qui tient autant à la perfection de l'exécution qu'au choix des morceaux très-variés qui forment le répertoire. A la troisième séance, nous avons été ravi par un trio d'Haydn pour piano, violon et basse (opera 33), dont le finale est une merveille de grâce, de clarté et d'élégance. Il n'y a de supérieur à ce morceau du père de la musique instrumentale que le quintetto en *sol* mineur, pour instruments à cordes, de Mozart. L'*andante con sordini* de ce chef-d'œuvre est quelque chose de divin, de vraiment divin. La quatrième séance a été plus intéressante encore. Elle a commencé par le trio en *mi bémol*, pour piano, violon et basse, de Beethoven, dont Hoffmann a donné, dans la *Gazette musicale* de Leipzig, année 1813, une analyse qui est un chef-d'œuvre de critique fécondée

par l'imagination. Le morceau a été rendu avec autant d'ensemble que de fini, surtout par le pianiste, le jeune Planté. Après le trio de Beethoven est venu le quatuor en *sol*, pour instruments à cordes, de Mozart. Nous renonçons à louer comme il conviendrait l'*andante* du quatuor que nous venons de nommer. Si nous étions roi, prince, ou simplement millionnaire, nous nous ferions exécuter tous les soirs ce morceau de musique, en nous efforçant d'élever notre âme et notre esprit à la hauteur d'une inspiration sainte dont rien n'égale l'ineffable tendresse.

On voit qu'au milieu de ce Paris frivole, qui consomme tant de vaudevilles, d'opéras-comiques et de chansonnettes, la grande et belle musique trouve un assez grand nombre d'habiles interprètes. Depuis la société des Concerts du Conservatoire jusqu'à la société de MM. Lebouc et Paulin, le public éclairé peut choisir le point historique qui convient à ses goûts, et parcourir la chaîne des formes musicales depuis Palestrina jusqu'à M. Auber. Décidément les Parisiens de la seconde moitié du XIXe siècle ressemblent, à s'y méprendre, aux Grecs alexandrins des IIIe et IVe siècles de l'ère chrétienne.

Les concerts de virtuoses, que nous avons rangés dans la seconde catégorie, n'ont pas été moins nombreux cette année que les années précédentes. Malgré la grande consommation que fait l'Amérique de pianistes, violonistes, violoncellistes et chanteurs de deuxième, troisième et quatrième ordre, il en reste encore assez en Europe pour inquiéter parfois l'ordre public et défrayer la malice de la critique. C'est M. Lemmens, organiste belge de grand mérite, qui

a inauguré la saison des concerts de fantaisie, le 11 février, dans la salle de M. Érard. Il a exécuté d'abord la sonate pour piano en *ut dièze mineur* de Beethoven, avec un sourire de si parfaite satisfaction et de si grand contentement de soi-même, que ses amis doivent être tranquilles sur le danger qu'il peut courir par un excès de sensibilité et d'émotion. M. Lemmens a été plus heureux dans la sonate en *la bémol* de Weber, qu'il a rendue avec le *brio* et la fougue chevaleresque qui caractérisent la musique de piano de ce beau génie. Il a encore mieux exécuté la fugue pour piano en *sol mineur* de Bach, le grand créateur de la musique d'orgue, qui convient surtout au talent vigoureux, mais un peu sec, de M. Lemmens. — M. Émile Prudent, qui depuis un ou deux ans semble vouloir se retirer sous sa tente et laisser le champ libre à de jeunes émules moins assouvis qu'il ne peut l'être de renommée, nous est apparu cet hiver dans un grand concert qu'il a donné dans la salle de M. Herz le 12 mars. M. Prudent est l'un des meilleurs pianistes de l'école française. Il a de l'éclat, de l'élégance et une grande égalité d'exécution. Imitateur adroit de la manière placide et fleurie de M. Thalberg, M. Prudent serait le plus heureux et le moins contesté des virtuoses, s'il n'était tourmenté du désir de vouloir passer pour un compositeur de génie, ni plus ni moins. Eh! qui donc n'a pas de génie par le temps qui court? Si vos œuvres sont méconnues par la génération présente, trop matérielle, trop bourgeoise, comme on dit, pour comprendre les effluves de votre imagination brûlante, n'avez-vous pas l'avenir qui vous attend, et qui

vengera votre mémoire de l'ingratitude et de l'aveuglement de vos contemporains? Malheureusement on parle plus de la postérité qu'on ne croit à sa justice, et au fond on veut vivre actuellement et vivre bruyamment. Quoi qu'il en soit, le concert de M. Prudent a été très-brillant, et, si ses compositions ne justifient pas toujours les titres pompeux qu'il leur donne, ce n'en sont pas moins d'agréables fantaisies qu'on écoute avec plaisir. — M. Louis Lacombe est aussi un très-habile pianiste de l'école française, qui n'est pas moins tourmenté du désir de la composition. Le concert qu'il a donné dans la salle de M. Érard, le 8 avril, n'était presque défrayé que par sa musique, qui n'a pas précisément le don de plaire à la foule. M. Lacombe n'en reste pas moins un artiste sérieux, trop sérieux peut-être, qui mérite l'estime des connaisseurs.

Dans quelle catégorie faut-il ranger les deux soirées musicales données par M. Delsarte dans la salle de M. Herz? Si nous prenions le titre de ses programmes, ce seraient des concerts historiques que M. Delsarte aurait voulu instituer, renouvelant l'idée de M. Fétis, qui à son tour avait imité et fécondé l'exemple donné par Choron, notre maître. Sans nous montrer toutefois trop difficile sur la qualification que M. Delsarte donne à ses fêtes intéressantes, nous ne pouvons cependant lui passer la liberté grande qu'il prend d'attribuer à de saints personnages des lambeaux de mélodies dont on ne connaît pas l'origine certaine. Ce peut être une pieuse tradition de l'Église de croire que l'hymne *Creator alme* soit de saint Ambroise, ou que celle de *Lucis creator* puisse

être attribuée au pape saint Grégoire; mais aucun document historique ne le prouve. D'ailleurs est-il permis à un artiste intelligent comme M. Delsarte de donner le titre de musique religieuse des IVe et VIe siècles à des mélodies de plain-chant auxquelles on a ajouté de l'harmonie moderne, qui pourrait être souvent un peu plus élégante sans nuire à la tonalité de l'Église? Il est bien à regretter que M. Delsarte n'ait pas su borner son ambition à l'art de chanter, et particulièrement à la déclamation lyrique : il eût rendu de grands services à l'école française en propageant le goût admirable qui caractérise sa méthode. C'est au Conservatoire que devrait être M. Delsarte, à la tête d'une classe de chanteurs destinés à l'Opéra, et qui auraient fait toutes les études nécessaires à l'assouplissement de l'organe. Quoi qu'il en soit de nos vœux, les deux soirées données par M. Delsarte avec le concours de Mme Viardot, de MM. Franchomme, Sauzay, Tellefsen et d'autres artistes connus, ont été curieuses et suivies par un public d'élite. M. Delsarte a fait entendre les différents morceaux qui composent ses *Archives du Chant*, publication intéressante qui aura sans doute le succès qu'elle mérite.

Les élèves de l'école de musique religieuse dirigée par M. Niedermeyer se sont réunis le 9 mai pour l'inauguration de l'orgue dans la petite église paroissiale de Saint-Eugène. Ils y ont chanté avec un ensemble remarquable, entre autres morceaux intéressants, le *Credo* de la messe dite du *pape Marcel*, de Palestrina, et un motet de Vittoria, *Jesu dulcis*, d'une onction si pénétrante. Or ce n'est pas un faible mé-

rite que de chanter, seulement avec justesse, cette musique sans accompagnement, aussi savante que suave. La péroraison ou l'*amen* du *Credo* de Palestrina est un chef-d'œuvre de développement harmonieux, où sont accumulées les plus grandes difficultés de la musique chorale, et les élèves de M. Niedermeyer les ont surmontées avec autant de fermeté que de goût. D'après cet exemple, il nous est facile de prédire que l'institution de M. Niedermeyer continuera avec succès l'école fondée par Alexandre Choron, qu'elle s'est proposée pour modèle, et dont elle a recueilli l'esprit.

L'artiste qui porte dignement aujourd'hui le nom illustre que nous venons de citer, M. Nicou-Choron, a fait exécuter tout récemment à l'église de Notre-Dame, au profit des inondés, une grande messe en musique qui avait attiré beaucoup de monde, et qui a été fort remarquée par les connaisseurs. Le *Gloria*, le *Credo* surtout, et l'*O salutaris*, sont les morceaux importants de cette œuvre d'un musicien distingué, dont le mérite réel serait plus connu, si M. Nicou-Choron avait moins de réserve et de dignité dans le caractère.

Ce n'est point à M. Vivier, le célèbre corniste, qu'on pourra jamais reprocher ces vains scrupules à l'endroit de la publicité et de cet art de la mise en scène qui tient une si grande place dans l'histoire des virtuoses contemporains. Homme d'esprit et parfaitement de son temps, M. Vivier a compris que la modestie est le partage des imbéciles, qui, en se confiant à la Providence comme les petits des passereaux, s'en vont mourir à l'hôpital, ignorés des vi-

vants et de l'avenir. Aussi, après MM. Liszt et Berlioz, qui sont les maîtres reconnus dans l'art de multiplier les échos qui répètent leurs noms, M. Vivier peut-il revendiquer la première place et s'écrier avec une audace légitime : *Anch'io son pittore!* D'où vient M. Vivier, et qu'est-il enfin?

Mortel, ange ou démon?...

Il vient de la Corse, où le ciel l'a fait naître il y a trente-cinq ans, et il peut tout ce qu'il veut, danser, nager, siffler, composer, écrire, et casser des noisettes avec son pouce. « Compositeur de génie, musicien de premier ordre, il chante avec un goût exquis, joue admirablement du violon et ne dédaigne pas la guitare. La nature a été si prodigue envers lui qu'il a tous les modes d'expression à son service : le cor, le violon, le piano, la voix, la mimique. Son gosier est aussi flexible que son oreille est fine. De plus, c'est un homme d'un esprit charmant, soudain, prime-sautier, d'un tact exquis, aussi vif que hardi, toujours vivant et toujours amusant. Vous avouerez qu'il n'en faut pas davantage pour plaire, et que l'on serait recherché à moins. » Nous sommes ici de l'avis du savant biographe à qui nous empruntons ces précieux renseignements sur l'organisation extraordinaire de M. Vivier, qui, après cela, a bien de la bonté de borner son ambition à la gloire d'un simple exécutant! Quoi qu'il en soit de ces plaisanteries, le talent de M. Vivier sur le cor est aussi incontestable que vraiment original. Il tire un parti merveilleux de cet instrument difficile et si borné dans son échelle. Sous la pression de ses lèvres vigoureuses,

les sons *bouchés* ont presque autant d'éclat que les sons *ouverts*, qui sont d'une douceur pleine de charme. Il chante sur le cor comme pourrait le faire une voix émue, et il en tire des accents qui révèlent un sentiment exquis de l'art. Peut-être préférons-nous ces effets simples à cette joyeuse fanfare que M. Vivier a intitulée *la Chasse*, où quatre sons simultanés se font entendre à la fois, en communiquant à l'oreille la sensation complexe d'un morceau à quatre parties réelles! Nous croyons bien les avoir entendus, ces quatre sons formant un accord de septième dominante à son second renversement, *si*, *mi*, *sol*, *ré*, sans cependant pouvoir en répondre sur notre tête! La nature entière est pleine de mystères, et, comme on dit vulgairement, il n'y a que la foi qui sauve. Quant aux compositions légères de M. Vivier, sans justifier précisément la qualification de musicien de génie que lui accorde avec enthousiasme son récent biographe, elles ne sont pas à dédaigner, et concourent à donner l'idée d'un artiste heureusement doué, qui fait rire les princes et les potentats, et parcourt le monde

Un cor suspendu sur son cœur.

Un artiste aussi simple de manières qu'admirable par un talent qui ne doit rien à la fantasmagorie, s'est produit cet hiver à Paris, où il a excité le plus vif enthousiasme. Nous voulons parler de M. Bottesini, le contre-bassiste italien, qui, pour n'avoir pas la réputation d'un personnage mystérieux des contes d'Hoffmann, n'en a pas été moins bien accueilli par les amateurs. Chef d'orchestre du Théâtre-Italien, où

il a fait représenter un opéra en trois actes, *l'Assedio di Firenze*, dont nous avons parlé, M. Bottesini a déposé un beau soir le bâton du commandement, et on l'a vu apparaître sur la scène, une contre-basse à la main. La surprise du public a été aussi grande que son admiration. « Comment, se disait-on dans la salle, un homme de ce talent arrive-t-il à Paris sans tambour ni trompette, et sans être précédé de la moindre biographie qui nous raconte ses faits et gestes, depuis sa naissance jusqu'à ce jour? » M. Bottesini est tout simplement un homme d'une trentaine d'années, d'une taille élancée, aux traits délicats et doux, qui joue de la contre-basse comme Paganini jouait du violon. Aucune difficulté ne l'arrête : il chante, il rit, il pleure sur tous les tons, et communique aux autres les émotions qu'il éprouve, sans se donner les airs d'un héros de roman. Sa contre-basse n'a que trois cordes, qui valent mieux que les sept cordes de la lyre du fameux Terpandre. Dans l'exécution prodigieuse de M. Bottesini, on remarque surtout la justesse et la pureté des sons harmoniques, dont il tire un très-grand parti et dont il abuse parfois. Forcée par l'opinion publique, la Société des Concerts, qui ne brille pas par la vertu de l'hospitalité, a dû inviter M. Bottesini à jouer à l'une de ses matinées. C'est au septième concert que M. Bottesini a fait son apparition dans la salle du Conservatoire, où il a été proclamé, par un public d'élite, le plus grand virtuose sur la contre-basse qu'on eût entendu à Paris. Tout récemment encore, M. Bottesini a donné au Théâtre-Italien un brillant concert qui avait attiré beaucoup de monde. Son succès n'y a pas

été moins grand qu'au Conservatoire. Parmi les artistes dont M. Bottesini s'était entouré, nous avons retrouvé ce soir-là Mme Frezzolini, qui a chanté avec un goût exquis le duo de *Don Juan* : *Là ci darem la mano*, avec un M. Winter qui possède une fort jolie voix de baryton. Nous pourrions bien, à la rigueur, reprocher à M. Bottesini de transformer l'instrument sur lequel il a acquis une si grande habileté en un instrument *sui generis*, qui n'est plus la contre-basse et qui n'est pas encore le violoncelle. On nous assure que le fameux Dragonetti, contre-bassiste célèbre, qui est mort à Londres, s'il ne possédait pas la bravoure merveilleuse de M. Bottesini, avait une meilleure qualité de son, plus ample et plus digne d'un instrument qui supporte, comme Atlas, le monde harmonique.

Contrairement à nos prévisions et à nos souhaits, aucun des trois candidats que nous présentions au nom de l'opinion publique n'a été accueilli par l'Institut; c'est M. Berlioz qui a été nommé à la place laissée vacante par la mort de M. Adam, après quatre scrutins laborieux et à une seule voix de majorité ! Nous ne répéterons pas ici la phrase connue de Figaro : « Il fallait un musicien, c'est un *journaliste* qu'on a choisi. » Ce qui est évident pour tout le monde, c'est que la nomination de M. Berlioz, dont nous ne contestons pas l'intelligence, doit s'expliquer par des considérations qui ne relèvent pas toutes de l'art musical. Si l'école française avait été dirigée par un chef dévoué, à doctrines arrêtées (Cherubini ou M. Ingres, par exemple), jamais M. Berlioz n'eût franchi le seuil d'une institution dont il se raille

depuis vingt-cinq ans. Personne ne se fait moins d'illusions que nous sur la valeur et l'utilité des académies en fait d'art. Les plus grands artistes du monde sont venus en pleine terre, comme des arbres vigoureux, et n'ont jamais appartenu à aucune corporation savante; mais, si l'Institut n'est pas le gardien jaloux de certains principes nécessaires pour lesquels il a été créé, il n'a plus de raison d'être. Ce qui nous sépare de M. Berlioz n'est point un accident de polémique ni une manière particulière d'envisager l'art musical, c'est l'art musical tout entier. Dans un de ces rares moments où les intérêts de sa position lui permettaient d'être sincère, M. Adam disait : « Quand j'entends de la musique de M. Berlioz, il me semble que j'assiste à une expérience d'acoustique. Il souffle dans toute sorte d'instruments, non pas pour exprimer une idée, mais pour en éprouver la sonorité. » Le jugement est parfait, et nous n'avons rien à y ajouter. Quelques jours après la nomination de M. Berlioz, le moins innocent de ceux qui ont donné leur voix au symphoniste fantastique fut rencontré par un bon musicien, un de ces artistes naïfs qui s'imaginent qu'on entre à l'Institut comme on va en paradis, par la foi et les bonnes œuvres. « Est-il possible, dit ce brave homme, que M. Berlioz soit de l'Institut? — Tout est possible! » répondit le charmant compositeur, qui est de l'école politique de M. Scribe.

15 juillet 1856.

VII

Zampa d'Hérold et ses critiques. — Mme Borghi et Mme Medori dans *le Prophète*. — *Les Dragons de Villars*, opéra-comique de M. Aimé Maillart.

Le temps de la villégiature est à peu près fini, et la saison musicale commence à s'épanouir. Des plaisirs différents se succèdent pour les heureux de ce monde, qui n'ont qu'à se dire, selon une bonne locution populaire : « Bouche, que veux-tu? » On a beaucoup chanté et beaucoup dansé pendant l'été qui vient de s'écouler. Dans tous les coins ombreux de l'Europe, on n'entendait que flageolets, sarabandes et douces chansons. Tandis que Rossini allait retremper ses nerfs fatigués aux eaux de l'Allemagne, où il a été reçu en *poeta sovrano*,

Che spande di *cantar*
Si largo fiume!

Meyerbeer parcourait l'Italie en triomphateur patient, minant sourdement les murailles des cités joyeuses, et faisant représenter *le Prophète* et *Robert le Diable* en plein soleil de Naples et de Florence! N'est-ce pas là un signe du temps? comme dit M. de Bunsen aux bords de la Sprée. Oui, oui, tout change, tout se transforme, tout dépérit pour renaître sous une forme nouvelle. Est-ce un bien, est-ce un mal? Est-

ce du progrès ou de la décadence? *Dio lo sa.* En attendant, l'administration de l'Opéra est passée en d'autres mains. M. Crosnier a fait place à M. Alph. Royer, qui promet monts et merveilles, et qui commence par payer un large tribut à cet esprit du temps dont nous parlions. *Il Trovatore* de M. Verdi, qui a eu un certain succès au Théâtre-Italien l'année dernière, va être translaté sur la grande scène de l'Opéra, où il sera chanté en français par deux cantatrices italiennes, Mmes Borghi-Mamo et Medori. Pendant ce temps-là, le directeur du Théâtre-Italien fera entendre, dans les chefs-d'œuvre de Rossini, de Donizetti, de Bellini, et dans les mélodrames du compositeur lombard, un ténor français qui a vu le jour à Toulouse et qui a été élevé au Conservatoire de Paris. Quant aux chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire, il n'en est nullement question. Il faudra toujours faire le voyage de Berlin, si l'on veut connaître *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste*, *Orphée* et autres merveilles d'un art pathétique, grand et sublime!

Cruel!... et tu dis que tu m'aimes!

Cependant on nous a restitué *Guillaume Tell* comme Rossini l'avait conçu et fait exécuter sur cette même scène de l'Opéra, en 1829. Il a fallu vingt-six ans de lutte, deux révolutions politiques et l'avénement d'un grand artiste, M. Duprez, pour que la plus belle partition dramatique de ce siècle, si fécond en grands labeurs, fût à peu près comprise par le peuple trop spirituel qui l'avait vue naître. Je me rappelle qu'un jour de cette même année 1829, je rencontrai dans la rue du Bac un musicien de mérite qui venait d'as-

sister à une répétition générale du chef-d'œuvre; c'était un jeune compositeur allemand nourri de la lecture de Jean-Paul et des fugues de Bach, qu'il jouait à livre ouvert, et qui avait alors autant de dédain pour le génie de Rossini et l'école italienne qu'il professe aujourd'hui d'admiration. A tout péché miséricorde. « Eh bien! lui dis-je, comment avez-vous trouvé la nouvelle œuvre du divin maestro, dont la bruyante renommée empêchait Beethoven de dormir? — Ce diable d'homme, me répondit le naïf Allemand, a vraiment du talent! Il y a un trio, dans le nouvel opéra, qui produira assez d'effet. Évidemment Rossini a fait des progrès. »

Ce même jeune Allemand venait assez fréquemment à l'école de Choron, qui lui faisait un bon accueil. A une des leçons qui avaient lieu tous les jours à trois heures sous la présidence de notre maître, on chanta un duo fort difficile de Durante, un trio délicieux de Clari et une cantate d'Astorga,

Palpitar già sento il core,

que j'ai là sous les yeux, et qui est un petit chef-d'œuvre de sentiment exquis. A un passage qui renferme une modulation furtive *en sol bémol mineur*, comme un léger nuage qui traverse une pensée de bonheur.... Choron se mit à sangloter. Les nombreux élèves présents à cette scène partagèrent l'émotion du maître, tandis que le jeune Allemand laissait errer sur ses lèvres charnues, qui accusaient la postérité d'Israël, un sourire dédaigneux qui voulait dire : « Peut-on s'émouvoir de pareilles misères! » Choron, en voyant l'impassibilité du jeune compositeur alle-

mand, lui dit à brûle-pourpoint : « Mon cher, vous avez dans la tête beaucoup de métaphysique et toutes les fugues de Bach ; mais vous ne savez pas encore assez de musique pour apprécier des choses d'un ordre si élevé et si simple ! Je vous donne rendez-vous dans trente ans. » Si le pauvre Choron vivait encore, il trouverait le jeune Allemand bien amendé.

La partition de *Guillaume Tell* est trop connue et trop bien appréciée pour que la critique ait besoin d'en signaler les beautés admirables. Qu'il nous suffise de dire qu'on l'exécute, à peu de chose près, telle que le maestro l'a conçue et qu'elle existe sous les yeux du monde. On a donc restitué au premier acte le chœur qui forme le nº 3 de la partition, au second acte un autre chœur nº 8 ; mais on a laissé de côté l'air de Mathilde au troisième acte : *Pour notre amour*, qu'on ne doit pas trop regretter. On y a rétabli aussi la musique du *Pas des soldats*, le quatuor avec chœur : *C'est là cet archer redoutable*, et d'autres menus détails qu'il est inutile de mentionner. Le quatrième acte s'ouvre maintenant par le fameux air : *Asile héréditaire*, qui autrefois terminait gauchement l'ouvrage. On y a rétabli le trio : *Je rends à votre amour un fils digne de vous*, et la prière finale. Avouons cependant que ces restitutions n'ajoutent pas grand'chose à l'admiration qu'inspirait déjà *Guillaume Tell*, et que, si l'administration de l'Opéra a fait son devoir en rétablissant les morceaux éliminés d'un chef-d'œuvre qu'elle doit respecter, on ne peut pas trop se fâcher contre ceux qui avaient jugé ces suppressions nécessaires. Ceci nous rappelle une anecdote qu'un illustre historien aimait à raconter. Lorsque M. Augustin Thierry publia dans un

journal, sous la Restauration, ses *Lettres sur l'histoire de France*, la presse périodique était soumise à la censure. L'esprit et le style du grand écrivain passèrent donc sous les fourches caudines des bureaux de la police. « Eh bien, disait M. Augustin Thierry avec un malin sourire, en faisant imprimer plus tard ces mêmes *Lettres* en corps d'ouvrage, je ne jugeai pas qu'il fût utile de rétablir les passages qui avaient été retranchés par des ciseaux si intelligents! » Pour ne pas abdiquer entièrement les droits de la critique, qu'on nous permette une remarque sur l'ouverture de *Guillaume Tell*. Cette introduction de violoncelles dans une symphonie d'un caractère pastoral et militaire est-elle bien à sa place? Cela conviendrait à un oratorio, à une action biblique, et non pas à une fable toute remplie de sentiments exaltés et patriotiques. Cette introduction nous a toujours paru un contre-sens, un effet curieux et purement musical, qui n'est justifié ni par le caractère de la symphonie ni par celui du drame dont elle doit annoncer le développement. Quoi qu'il en soit, l'exécution de *Guillaume Tell* laisse grandement à désirer. Excepté MM. Gueymard, Bonnehée, qui ont fort bien chanté l'incomparable trio du second acte, tout le reste est d'une faiblesse extrême, y compris l'orchestre, qui manque de soins, de nuances et d'ensemble. Ah! que Meyerbeer a raison d'imposer à ces myrmidons sa volonté de fer!

Après *Guillaume Tell*, dont l'exécution imparfaite n'a pu empêcher le rayonnement de ce foyer de mélodies limpides et d'harmonie puissante, on a repris au même théâtre *le Prophète*, pour les débuts de

Mme Borghi-Mamo, qui a bien voulu délaisser la langue de l'Arioste pour apprendre à balbutier celle de M. Scribe. Évidemment tous les goûts sont dans la nature, et la cantatrice italienne doit avoir ses bonnes raisons pour avoir consenti à un si grand sacrifice. Toutefois l'erreur est le partage des faibles mortels, et les *prime donne* les plus *assolute* n'en sont pas plus exemptes que nous, pauvre chercheur de vérités ! A ce titre, nous serions tenté de croire que Mme Borghi-Mamo aurait pu prendre une meilleure détermination, et qu'il est fort douteux qu'elle puisse s'acclimater jamais sur une scène où le ciel ne l'a pas fait naître. Mme Borghi-Mamo est pourtant une cantatrice de talent, dont la voix de *mezzo soprano*, qui s'étend depuis le *la* au-dessous de la portée jusqu'à l'*ut* de l'octave supérieure, possède un timbre délicieux dans certaines notes caractéristiques. D'un physique grêle, qui annonce plutôt la faiblesse que l'énergie nécessaire aux emportements dramatiques, Mme Borghi-Mamo se fit remarquer, il y a deux ans, au Théâtre-Italien, par la manière dont elle chanta le duo de *Matilde di Shabran* avec Mme Bosio, de charmante mémoire. Cette musique lumineuse, qui tient plus de la fantaisie que du sentiment, et qui ne dépasse jamais, Dieu merci, les régions tempérées de la sonorité, convenait beaucoup à Mme Borghi-Mamo, dont la vocalisation un peu lourde, *strascinata*, et la respiration courte étaient rachetées par un certain accent de douce mélancolie qui nous rappelait parfois Mme Pasta. Depuis, Mme Borghi-Mamo a chanté le rôle de la *zingara* Azucena dans *Il Trovatore*, de M. Verdi, avec un succès moins éclatant, à notre avis, précisé-

ment parce qu'elle avait à exprimer des sentiments trop énergiques pour son tempérament délicat et sa voix *che nell' anima risuona*. C'est avec de telles qualités modérées que Mme Borghi-Mamo s'est décidée à venir déclamer la tragédie lyrique dans une langue qu'elle ignore et devant un public qui tient autant aux paroles de M. Scribe qu'à la musique de Meyerbeer ou de Rossini. La cantatrice italienne s'est produite dans le rôle de Fidès, qui fut créé en 1849 par Mme Viardot avec une grande puissance de conception. Comme on devait bien s'y attendre, Mme Borghi-Mamo, gênée tout d'abord par la prononciation d'une langue qui lui brûle les lèvres et par le caractère d'un personnage qui exige plus d'énergie que de résignation, a tourné la difficulté. Elle a adouci toutes les teintes de cette figure fortement accusée, à la manière d'Holbein, et d'une femme de l'Ancien Testament, que la foi transporte au delà du foyer domestique, elle a fait une *mater dolorosa*. Très-faible dans les deux premiers actes, Mme Borghi-Mamo s'est relevée dans l'admirable scène de l'église, au quatrième acte, où M. Roger a eu aussi de très-beaux mouvements, alors qu'il interroge sa mère d'un regard plein de piété et de terreur. Que les beaux esprits qui contestent à Meyerbeer la toute-puissance du génie dramatique aillent entendre cette scène du quatrième acte du *Prophète*, et ils pourront facilement se convaincre que l'homme qui l'a conçue porte au front le sceau de la vie éternelle. Ce qui est bien certain, c'est qu'il n'y a point en Europe de compositeur qui puisse lutter avec Meyerbeer pour édifier cette œuvre de démon qu'on appelle un grand opéra français en

cinq actes. Mme Borghi-Mamo a été encore plus heureuse dans l'*andante* de la cavatine du cinquième acte, surtout dans le beau passage :

Mon pauvre enfant, mon bien-aimé,
Sois pardonné!

Dans le duo qui suit, la cantatrice a fait également ressortir la phrase touchante qui accompagne ces paroles :

A la voix de ta mère
Le ciel peut se rouvrir.

Toutes les parties de ce rôle éminemment dramatique qui pouvaient être chantées, toutes les phrases mélodiques qui s'y rencontrent, ont été rendues avec bonheur par la cantatrice italienne; mais sa prononciation molle laisse échapper la syllabe, et on dirait que ses lèvres délicates n'osent la presser. Il en résulte une trop douce mélopée, une déclamation quelque peu efféminée. Ces restrictions faites, et sans rien présager pour l'avenir, nous ne saurions blâmer l'administration de l'Opéra d'avoir fait l'acquisition de Mme Borghi-Mamo, qui se trouvera naturellement plus à l'aise dans *la Favorite* de Donizetti, ainsi que dans *la Reine de Chypre* de M. Halévy. Après Mme Viardot, qui a donné au rôle de Fidès le cachet d'une personnalité indélébile, Mme Borghi-Mamo est encore la cantatrice qui supporte le mieux l'inévitable parallèle qui s'établit dans l'esprit du public. Dans tous les cas, elle y est supérieure à Mlle Alboni.

Une autre cantatrice italienne, Mme Medori, a débuté tout récemment dans *les Vêpres siciliennes* de M. Verdi. Quand nous disons que Mme Medori est une

cantatrice italienne, c'est une manière de désigner l'école où elle a été élevée, car Mme Medori est née à Bruxelles et porte un nom de famille moins euphonique. Il y a bien une dizaine d'années que Mme Medori chante sur les principaux théâtres de l'Italie, où elle a fait sa réputation dans les opéras de M. Verdi, les seuls ouvrages qu'on puisse entendre dans ce pauvre et malheureux pays. Sa voix est un *soprano* vigoureux et plein d'éclat dans la partie supérieure de l'échelle, mais dont les cordes médiaires sont déjà fatiguées. Quant aux notes basses, elles sont dépourvues de sonorité. Mme Medori est surtout une cantatrice dramatique, qui réussit mieux à donner de grands coups d'épée dans les scènes violentes, dans les *tutti* retentissants, qu'à exprimer des sentiments délicats qui exigent des nuances et une flexibilité variée. Des nuances, il n'en est pas besoin pour chanter la musique de M. Verdi. D'une belle prestance, les épaules amples et la poitrine bien charpentée, Mme Medori a tous les signes de la force. Sa pantomime est animée, et, si parfois elle donne à son geste plus de vigueur que de noblesse, elle est bien en scène et semble toujours écouter avec attention l'intorlocuteur qui lui parle. C'est une qualité qu'on ne rencontre pas toujours sur la scène française, et que la Ristori possède surtout à un degré éminent. Cependant nous devons avouer que Mme Medori n'a pas réussi à captiver le public devant qui elle a paru pour la première fois. On lui a tenu rigueur et de son âge, qui n'est plus la jeunesse, de sa grande réputation, qui a paru fort exagérée, et du prix considérable de dix mille francs par mois qu'elle coûte à l'administration de l'Opéra.

Si le succès de la cantatrice eût été plus décisif, vraisemblablement on se serait montré moins préoccupé de tous ces détails d'économie intérieure; on ne marchande pas avec un vrai plaisir. Nous pensons que si, au lieu de se produire dans un ouvrage comme *les Vêpres siciliennes*, Mme Medori eût débuté dans *les Huguenots*, elle aurait rencontré moins d'obstacles. Ce qui est différé n'est pas perdu.

Le théâtre de l'Opéra-Comique, ne sachant plus à quel saint se vouer pour attirer le public pendant les chaleurs caniculaires que nous avons traversées, a eu la bonne idée de s'adresser au bon Dieu et de reprendre un chef-d'œuvre de son répertoire, auquel sans doute la direction ne songeait plus. *Zampa*, opéra en trois actes, a été donné au commencement du mois de septembre, au grand ébahissement de ceux qui ne connaissaient pas cette musique, à la confusion des iconoclastes barbares qui, dans une littérature non moins fantasque que leurs symphonies, ont traité Hérold comme ils avaient traité Mozart. L'auteur de *Marie*, de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*, était bien digne d'être lapidé en si bonne compagnie. *Zampa* a été représenté pour la première fois le 3 mai 1831, au milieu d'une situation politique pleine d'anxiété, alors que la monarchie de Juillet s'essayait à fonder un gouvernement qui devait assurer à la France dix-huit années d'une liberté féconde. On ne s'étonnera pas qu'en de pareilles circonstances la partition de *Zampa* n'ait pas été appréciée à sa juste valeur. N'est-ce pas le sort de presque tous les chefs-d'œuvre de devancer les esprits aptes à les comprendre, et de faire l'éducation du public auquel ils s'adressent?

Telle a été un peu la destinée de *Don Juan*, de *Guillaume Tell*, de *Fidelio*, de *Zampa*. Toutefois il ne faut rien exagérer ; ce qui prouve que *Don Juan* et *Guillaume Tell*, *Fidelio* et *Zampa*, n'ont point échappé entièrement à l'admiration des contemporains, c'est qu'on les a redonnés depuis, et qu'il s'en était conservé un souvenir qui a excité la curiosité des générations nouvelles. Non, Dieu soit loué ! le beau ni le juste ne passent point inaperçus sur la terre, et, s'ils n'obtiennent pas immédiatement tous les hommages qui leur sont dus, ils laissent après eux un parfum et une clarté céleste qui suffisent pour illuminer et bonifier le genre humain.

Pour revenir à l'opéra de *Zampa*, il est certain que cette belle partition fut assez goûtée par un certain nombre d'artistes et d'esprits distingués pour qu'on eût le désir de la reprendre en 1835. Chantée alors par les mêmes artistes pour qui elle avait été composée, par Chollet et Mme Casimir, l'œuvre d'Hérold ne rencontra plus de contradicteurs, et fut placée au rang qui lui appartient par les acclamations de l'Europe. *Zampa* a été repris encore, en 1842, pour les débuts d'un ténor de mérite, M. Masset, et depuis il n'a cessé de faire les délices des connaisseurs et des ignorants, ce qui est le propre des vrais chefs-d'œuvre. Cependant, nous ne pouvons cacher qu'au milieu de l'enthousiasme général qu'excitait la partition de *Zampa* en 1835, il s'est rencontré un juge sévère qui a énergiquement protesté contre l'engouement du public, et qui a traité l'œuvre et le génie d'Hérold avec un goût, une sûreté de jugement et une élégance de paroles qui ont fait sensation. Nous

avons été curieux de connaître le nom de ce grand critique, et les arguments dont s'appuyait sa haute intelligence pour résister au fol entraînement du vulgaire. On nous saura gré de faire partager le plaisir que nous avons éprouvé à la lecture d'un si rare morceau.

« Et d'abord, dit le spirituel écrivain, le *libretto* de *Zampa* me déplaît, parce qu'il rappelle celui de *Don Juan*. Autant le poëme qui a inspiré Mozart est vrai, d'une allure rapide, élégante et noble, autant celui de M. Mélesville est faux, entaché de lieux communs et de vulgarisme.... Eh bien! continue le critique, après avoir cité quelques mauvais vers du *libretto* de *Zampa*, la musique d'Hérold n'a guère plus d'élévation dans la pensée, de vérité dans l'expression, ni de *distinction dans la forme*. Seulement il est bien sûr que l'auteur des paroles n'attachait aucune importance aux rimes qu'il jetait au musicien, tandis que celui-ci s'est battu les flancs en maint endroit *sans pouvoir s'élever au-dessus de son collaborateur*. En outre, ajoute l'écrivain, *le style du musicien n'a pas de couleurs tranchées :* il n'est pas chaste comme celui de Méhul, exubérant et brillant comme celui de Rossini, brusque, emporté et rêveur comme celui de Weber. La musique d'Hérold ressemble fort à ces produits industriels confectionnés à Paris d'après des procédés inventés ailleurs et légèrement modifiés. C'est de la musique parisienne : voilà la raison de son succès auprès du public de l'Opéra-Comique. Quant à l'instrumentation, dit encore l'écrivain après une accumulation d'épithètes injurieuses à la mémoire d'Hérold, on n'en saurait rien dire, *sinon*

qu'elle est suffisante en général, mais qu'à la *coda* les coups de grosse caisse sont tellement multipliés, rapides et furibonds, qu'on *est tenté de rire* ou de s'enfuir. » Oui, on est tenté de rire, mais ce n'est pas de l'instrumentation de *Zampa*. Le même écrivain dit de l'adorable ballade du premier acte : « La ballade obligée du premier acte est extrêmement simple ; elle a bien les allures d'une complainte de jeune fille : mais ce style enfantin ne dégénère-t-il pas en *niaiserie?* » Quant au duo des deux amants, au second acte, « c'est du jasmin, de la vanille, de l'ambre à hautes doses, etc. » Cette page curieuse est due à la plume de M. Berlioz, dont les compositions musicales et la critique sont de même valeur. *Et nunc erudimini*[1].

Cependant nous serions tenté de croire que ce jugement sur la partition de *Zampa* n'est pas entièrement le résultat de l'erreur. Le compositeur éminemment fantastique dont Robert Schumann disait : « Il brille comme un éclair dans un jour d'orage et laisse après lui une grande odeur de soufre[2], » a dû être péniblement surpris de trouver dans le chef-d'œuvre d'Hérold la réalisation complète de son rêve chéri, *un opéra romantique !* Bien que ce dernier mot n'ait pas en France tout à fait la même signification que celle qu'on lui a donnée en Allemagne, d'où il nous est venu, il rappelle toutefois les efforts d'une école énergique pour retremper l'art dans des sources nouvelles, et donner à la pensée une expression plus

1. *Journal des Débats*, 27 septembre 1835.
2. *Musik und Musiker*, t. III, p. 127.

saisissante et plus colorée. Lorsque l'immortelle pléiade des poëtes et prosateurs allemands, tels que Lessing, Gœthe, Schiller, Jean-Paul et leurs adhérents, s'élevèrent au delà du Rhin pour secouer le joug de l'art occidental, qui avait formé l'Allemagne, mais dont l'imitation persistante était pour ainsi dire une continuation de la domination étrangère, et particulièrement du génie romain, c'était pour tourner leur attention vers le moyen âge et l'histoire nationale, et s'inspirer du merveilleux chrétien, surtout de la légende populaire, dont ils recueillaient les accents avec piété. Weber fut le premier compositeur allemand qui répondit à l'appel de l'école romantique, et qui introduisit dans le drame lyrique la poésie mystique de la légende populaire dont *le Freyschütz* est rempli jusqu'aux bords. En cela, et par d'autres qualités que nous aurons occasion de signaler un jour, Weber forme un contraste complet avec Mozart, génie chrétien aussi, mais d'un christianisme lumineux et plus italien qu'allemand. En tenant compte de la différence des temps et des pays, Hérold, dont le père était Allemand, n'oublions pas cela, est le compositeur français qui s'est le mieux inspiré des sentiments pieux de la légende populaire et du merveilleux chrétien, dont il a su rendre la poésie profonde et la tendresse pénétrante. Telle est la signification de l'opéra de *Zampa*, dont nous allons signaler rapidement les beautés.

Tout le monde l'a dit, le *libretto* de *Zampa* semble être la contre-partie de celui du *Don Juan* de Mozart; mais ce qu'on ignore, c'est qu'Hérold cherchait de-

puis longtemps un poëme dont la donnée répondît aux dispositions de son âme, et il indiqua comme point de comparaison le *Don Juan* de Mozart. Si nous ne tenions ce renseignement de bonne source, nous l'aurions deviné : tous les vrais chefs-d'œuvre naissent ainsi d'une heureuse conjonction du génie avec un sujet qui fait sourdre les forces latentes de la vie intérieure. Ce n'est point en effet par une délibération de la volonté, ni par un effort de la fantaisie et du talent, qu'on donne l'existence à une de ces œuvres capitales qui charment les hommes pendant des siècles. Si Minerve est sortie tout armée du front de Jupiter, il n'en est pas de même des chefs-d'œuvre qui s'adressent au sentiment. Conçus par l'amour, ils résument la substance de l'être qui les a enfantés : aussi peut-on affirmer, sans tomber dans le paradoxe, que tout artiste de génie, quelle que soit la richesse de sa nature et la souplesse de son talent, finit par condenser ses qualités les plus exquises dans une œuvre de prédilection. En musique, ce phénomène s'est produit dans toutes les écoles. Le génie de Mozart est tout entier dans *Don Juan*, celui de Weber dans *le Freyschütz ;* l'âme de Gluck est dans *Iphigénie en Tauride ;* celle de Grétry dans *Richard Cœur de Lion ;* Spontini vit dans *la Vestale*, Méhul dans *Joseph*, Boïeldieu dans *la Dame blanche*, M. Auber dans *le Domino noir*, Meyerbeer dans *Robert le Diable*, M. Halévy dans *la Juive*. Cimarosa a laissé son cœur dans *Il Matrimonio secreto*, Paisiello dans *la Nina*, Bellini dans *la Sonnambula*, Donizetti dans *la Lucia*. La moitié du vaste génie de Rossini est dans *le Barbier de Séville*, et l'autre dans

Guillaume Tell. Zampa résume les meilleures qualités du génie d'Hérold.

Sans vouloir exagérer le mérite du *libretto* de M. Mélesville, il faut convenir que sa fable ne manque pas d'intérêt, et qu'elle est heureusement disposée pour la musique. Puisque Hérold s'en est bien trouvé, soyons reconnaissants pour l'homme d'esprit qui a aidé à la création d'un chef-d'œuvre. L'ouverture est composée de plusieurs motifs empruntés aux morceaux les plus remarquables de la partition, et soudés ensemble par quelques développements qui donnent à la symphonie une parfaite unité de couleur avec le drame qu'elle annonce. C'est un tableau vif, chaleureux, où l'imitation de la manière de Rossini se combine avec des teintes d'un sentiment plus profond, qui révèle aussi l'influence de Weber sur le talent d'Hérold. Tel est, par exemple, le solo de clarinette qui sépare le second thème du premier, et qui rappelle évidemment l'ouverture du *Freyschütz*. Rossini est d'avis qu'il vaut mieux ne point déflorer ainsi les idées saillantes de la partition, et composer l'ouverture avec les éléments qui lui appartiennent exclusivement. Les deux manières peuvent être défendues par d'excellentes raisons, puisque Weber a écrit les trois plus belles ouvertures qui existent en procédant autrement que l'auteur de *Guillaume Tell*. Le chœur des femmes qui ouvre le premier acte :

Dans ses présents que de magnificence!

est charmant, facile, plein de *brio* et d'élégance, et

il encadre fort heureusement le bel air que chante Camille, la fille du riche Lugano :

A ce bonheur suprême
Je n'ose ajouter foi,

dont l'*allegro* n'est pas digne de l'*andante* et rappelle trop les *concetti* rossiniens. La sicilienne et le chœur qui s'y rattache annoncent très-bien l'arrivée d'Alphonse, le fiancé de Camille, dont l'air :

Mes bons amis,
Partagez mon ivresse!

est très-bien écrit pour la voix de ténor. Quant à la complainte que chante Camille, et que M. Berlioz a qualifiée de *niaiserie*, c'est un chef-d'œuvre de sentiment et de piété où l'on sent circuler la foi naïve de la légende merveilleuse :

D'une haute naissance,
Belle comme à seize ans,
Alice, dans Florence,
Charmait tous les amants.

Heureux les poëtes et les musiciens qui trouvent une pareille *niaiserie* dans leur vie! Ils n'iront peut-être pas à l'Institut, mais à la postérité. Le trio qui suit la ballade est un morceau habilement conçu pour la scène, et dans lequel le caractère poltron de Dandolo est mis en relief avec une souplesse de talent qui n'abandonne jamais Hérold. Le trio est effacé par l'admirable quatuor qui lui succède :

Le voilà! que mon âme est émue!...

écrit pour deux voix de ténor, un *soprano* et un *mezzo-soprano*. Ce quatuor, où chaque personnage commence

par répéter tour à tour la même phrase, ce qui forme une espèce de labyrinthe harmonique qu'on appelle un *canon* dans les écoles, est un procédé que Rossini a souvent employé de nos jours. Au commencement du XVIIIe siècle, cette forme musicale était encore plus usitée. Aucun compositeur français n'a réussi comme Hérold à dessiner un caractère dans un morceau d'ensemble sans jamais tomber dans la bizarrerie, en conservant toujours une harmonie exquise, qui circule librement sans distraire l'oreille par des dessins trop ingénieux. Tel est aussi le grand mérite du beau quatuor que nous analysons, où la poltronnerie de Dandolo est vivement accusée par un rhythme particulier, un *douze-huit* dont les *triolets* marquent des pulsations progressives qui excitent la gaieté sans nuire à l'émotion. C'est à de tels signes qu'on reconnaît les maîtres. Le finale du premier acte de *Zampa* suffirait à lui seul pour classer un compositeur. Il est divisé en six épisodes qui se terminent par une *strette* des plus vigoureuses. Zampa et ses compagnons sont entrés dans le beau château du riche Lugano, qu'ils ont fait prisonnier. Les pirates prennent bruyamment possession du somptueux logis en se louant de l'habileté de leur chef, qui ordonne aussitôt qu'on lui serve le souper qu'il a déjà commandé. Un changement de tonalité et de rhythme annonce le festin; Zampa, assis au milieu de ses compagnons, célèbre la poésie de son existence orageuse:

Que la vague écumante
Me lance dans les cieux,
Que l'onde mugissante
S'entr'ouvre sous mes yeux!

La phrase mélodique qui absorbe ces paroles est ample et vigoureuse, et serait digne d'accompagner les vers de Byron. La reprise du chœur qui sépare les deux couplets de cette chanson de vrais pirates en complète l'expression. Tout à coup un de ces bandits, Daniel, aperçoit à l'extrémité de la salle la statue d'une des victimes de Zampa, Alice Manfredi. Il s'engage alors entre la terreur superstitieuse des pirates et l'audace de Zampa une longue lutte dont les développements, la complication et les nombreuses péripéties du dialogue forment une des plus belles scènes dramatiques qui existent en musique. Dans ce vaste ensemble de sonorités complexes où s'entre-choquent les effets les plus extrêmes d'ombre et de lumière ou de terreur superstitieuse et de folle intrépidité, on sent circuler comme un souffle de Mozart et de son *Don Juan*. Ce qui est certain, c'est qu'Hérold est de la famille des grands musiciens.

Le second acte est presque aussi riche que le premier. Signalons seulement l'air de Zampa, que M. Barbot chante avec beaucoup de goût :

Toi, dont la grâce séduisante,

et surtout l'*allegro*, qui est devenu populaire sans rien perdre de cette distinction native qui est le cachet de tout ce qu'a produit ce rare compositeur :

Il faut céder à mes lois.

Le joli duo entre Daniel et Ritta, qui se termine en trio plein d'esprit et cependant toujours musical, est traité à la manière de l'école italienne avant l'invasion

de M. Verdi, ainsi que le duo pour soprano et ténor entre Camille et Alphonse. Puis vient le finale, presque aussi remarquable que celui du premier acte, où se trouvent encadrés les jolis couplets que chante Zampa :

Douce jouvencelle,

et qui ont couru le monde. Il est peut-être permis d'hésiter dans la préférence qu'on peut accorder à l'un ou à l'autre des deux grands morceaux d'ensemble qui terminent le premier et le second acte de *Zampa*, comme il y a des hommes de goût, des gourmets, qui hésitent entre *Zampa* et *le Pré aux Clercs*. Pour nous, le finale du premier acte de *Zampa* est aussi supérieur au second que la partition de *Zampa* l'est à celle du *Pré aux Clercs*. Le troisième acte renferme encore des choses délicieuses : la barcarolle d'abord, la sérénade en chœur, puis le finale, où se trouve la charmante cavatine que Zampa chante aux pieds de Camille évanouie :

Pourquoi trembler?
C'est moi qui vous implore !...

enfin le duo qui précède la catastrophe, et où l'on voit Zampa entraîné sous terre par la statue d'Alice, comme don Juan par celle du commandeur. Inspiration d'un ordre élevé et toujours soutenue, distinction de la forme, mélodies naïves et charmantes, sensibilité profonde, harmonie claire et soignée, instrumentation neuve, quoique les éléments en soient puisés dans celle de Rossini et de Weber ; l'esprit de la scène et du dialogue sans jamais cesser d'être musical ; un

goût parfait, un orchestre qui chante constamment et qui tour à tour passe du rôle subalterne d'accompagnateur à celui de principal moteur de l'effet général sans interrompre jamais le fil du discours : telles sont les qualités précieuses qui distinguent la partition de *Zampa*, c'est-à-dire le chef-d'œuvre de l'Opéra-Comique et du meilleur musicien qu'ait eu la France.

L'exécution laisse beaucoup à désirer. Mme Ugalde, dans le rôle de Camille, trahit l'épuisement de ses forces et l'incorrigibilité d'un instinct fougueux, qui n'a jamais été soumis à une bonne discipline. Il y a dix ans que nous avons prédit à cette enfant de la nature parisienne qu'elle ne porterait jamais chapeau au théâtre. M. Barbot ne possède assurément ni la voix ni le physique, et encore moins la distinction qui seraient nécessaires au personnage de Zampa, où Chollet était si remarquable ; cependant M. Barbot parvient à se faire pardonner ce qui lui manque par le soin qu'il met à chanter de son mieux un rôle aussi difficile; il réussit même à se faire applaudir dans le grand air du second acte. Les rôles secondaires sont très-bien remplis, particulièrement celui de Dandolo, où Sainte-Foy est très-plaisant.

S'il nous fallait porter un jugement sur l'œuvre entier d'Hérold, qui est mort au milieu de sa carrière, le 18 janvier 1833, trois semaines après l'immense succès du *Pré aux Clercs*, si nous étions obligé de pressentir quel rang occupera dans l'histoire de l'art l'auteur de *Marie*, de *Zampa*, du *Pré aux Clercs*, de dix autres partitions moins connues, mais qui toutes renferment des pages remarquables, nous

inclinerions à penser qu'il est le premier parmi les maîtres qui ont illustré le genre de l'opéra-comique. Plus varié et plus coloriste que Méhul, plus inventif et plus original que Cherubini, harmoniste bien autrement fort que Boïeldieu, doué d'un sentiment profond et d'une mélancolie touchante que M. Auber n'a jamais connus, Hérold est, après Grétry, mais à des titres différents, le seul compositeur français à qui on puisse accorder la qualification suprême de musicien de génie. Il réunit, dans une combinaison rare, l'esprit et le goût de la France, l'émotion religieuse de Weber et de l'école allemande, la grâce, l'éclat et le *brio* intarissable de la manière de Rossini, qui lui a délié la langue. La vie et l'œuvre d'Hérold sont la consolation de la critique, qui trouve dans un si bel exemple la justification de ses principes et de ses rigueurs.

Le Théâtre-Italien a fait sa réouverture le 2 octobre par *la Cenerentola* de Rossini avec Mme Alboni. Les temps sont difficiles pour la musique italienne, qui semble être arrivée à son âge de fer et avoir épuisé toutes les combinaisons qui lui ont valu, pendant cent cinquante ans, l'admiration de l'Europe. M. Verdi est le dernier des Romains, mais c'est un Romain de la décadence, qui parle une langue à demi barbare, où l'on reconnaît le doigt de Dieu et la fin d'une civilisation. J'espère que l'Italie se relèvera comme nation politique, et qu'elle parviendra un jour à briser les liens qui pèsent sur son génie et en arrêtent le développement; mais, quel que soit l'avenir que la destinée réserve à cet admirable pays, il n'est pas moins vrai de dire que la musique dramatique, aussi

bien que la musique religieuse, ont tari la source de l'inspiration native. Depuis saint Grégoire jusqu'à Rossini, en passant par Palestrina et Monteverde, il s'écoule quinze cents ans, pendant lesquels le génie italien a créé à peu près tous les éléments de l'art musical. On ne vit pas si longtemps, on ne donne pas le jour à un si grand nombre de chefs-d'œuvre et de maîtres incomparables sans s'épuiser. Peut-être l'Italie ne succombe-t-elle un instant sous le fardeau de son passé glorieux que pour mieux se préparer à une existence nouvelle. Cela est grandement à souhaiter, car la race italienne a des facultés qu'on ne retrouve chez aucun autre peuple de l'Europe. Quoi qu'il en soit, Mme Alboni est pour l'instant le seul attrait qu'offre le Théâtre-Italien. Sa voix est presque aussi pure, aussi ronde et aussi flexible qu'il y a dix ans. On ne semble pas trop s'apercevoir que ce merveilleux instrument de la nature a été soumis par l'artiste aux plus durs exercices. Comment un oiseau du bon Dieu s'est-il condamné à chanter le grand opéra français, et qu'allait faire dans cette galère Mme Alboni? Elle y a perdu, à notre avis, quelque chose de ce charme, de cette grâce naturelle et de cette séve printanière qui lui valurent un si grand succès lors de ses débuts au Théâtre-Italien en 1846. Il faut ajouter que Mme Alboni n'a fait aucun effort pour enrichir sa vocalisation de quelques combinaisons nouvelles, et qu'elle chante le *rondo* final de *la Cenerentola* exactement comme il y a dix ans, avec les mêmes *gorgheggi* et les mêmes oppositions entre la sonorité *savoureuse* de sa voix de contralto et les cordes supérieures. Telle qu'elle est cependant,

Mme Alboni est encore la meilleure cantatrice qui existe de l'ancienne école italienne, et vaut certes la peine qu'on se dérange pour aller l'entendre. Quant au reste de la troupe, nous n'en dirons rien aujourd'hui; nous attendrons qu'elle se soit produite tout entière dans le répertoire qui nous est promis.

Le Théâtre-Lyrique a fait aussi sa réouverture dans les premiers jours de septembre par l'opéra de *Fanchonnette*, son bon génie. S'il n'avait rencontré cette collection d'agréables chansons, qu'il ne faut pas regarder de trop près lorsqu'on veut conserver un peu d'illusion, et surtout si le Théâtre-Lyrique n'avait eu le bonheur de posséder la meilleure cantatrice française qu'il y ait maintenant à Paris, il est fort probable que son existence eût été mise en question encore une fois. On prodigue les encouragements à des théâtres qui vivraient sans la protection de l'État, qui d'ailleurs ne produisent pas une seule œuvre originale digne de tels sacrifices, et on laisse à ses propres forces un théâtre indispensable aux besoins de l'art musical. Il y aurait pourtant une mesure bien simple à prendre pour assurer la vie du Théâtre-Lyrique, toujours si précaire : ce serait de lui accorder une subvention de cent mille francs avec l'obligation de ne jamais jouer aucun ouvrage des membres de l'Institut. Il serait consacré aux jeunes compositeurs français, qui ont bien le droit qu'on s'occupe de trouver un débouché à leur talent. Former des musiciens, les envoyer à Rome aux frais du gouvernement, pour les laisser ensuite se morfondre à Paris et user leur jeunesse à chercher une occasion de se produire, est un contre-sens. L'exis-

tence d'un troisième théâtre lyrique, qui ne peut être assurée que par une subvention, nous paraît être le complément nécessaire du Conservatoire de musique, où se forment les talents dont s'honore la France. Si nous avions besoin d'un exemple à l'appui de notre raisonnement, nous le trouverions dans le nouvel opéra qu'a donné le Théâtre-Lyrique, *les Dragons de Villars*, dont la musique est de M. Aimé Maillart, grand prix de Rome, qui depuis dix ans ronge son frein et ne sait où dépenser la verve qui le tourmente. Encore M. Maillart est-il parmi les heureux compositeurs de ce monde, puisqu'il s'est déjà fait connaître par trois ouvrages, *Gasti-Belza*, opéra en trois actes, qui servit d'ouverture au Théâtre-Lyrique en 1847, *le Moulin des Tilleuls*, en un acte, et *la Croix de Marie*, opéra en trois actes, qui a été donné à l'Opéra-Comique avec plus ou moins de succès. Dans les trois ouvrages de M. Maillart que nous venons de citer, on avait remarqué de la chaleur, le sentiment des effets dramatiques, et un style un peu trop ambitieux, qui avait besoin de se détendre et de se clarifier. Il y a cinq ans que M. Maillart n'a pu trouver l'occasion d'aborder de nouveau le théâtre, et de nous apprendre si le temps et l'expérience ont mûri ses idées, et dégagé sa verve des éléments divers dont elle se nourrissait un peu au hasard.

Le sujet des *Dragons de Villars* semble emprunté au joli roman de Mme Sand, *la Petite Fadette*. MM. Lockroy et Cormon ont seulement transporté l'action sous le règne de Louis XIV; ils en ont fait un épisode de la guerre des Cévennes et de la persécution des camisards, cette iniquité du grand roi et de sa poli-

tique de vieux dévot. Tout le premier acte est assez heureusement conçu, et Rose Friquet, une fille étrange et à demi sauvage, présente une physionomie qui ne manque pas d'intérêt; mais les deux actes suivants ramènent des combinaisons suffisamment connues, et de grosses scènes de mélodrame dont on pouvait se croire débarrassé. Nous passerons rapidement sur l'ouverture des *Dragons de Villars*, certain que nous sommes que le compositeur n'attache pas plus d'importance que la critique à une improvisation de quelques heures de travail, et qui ne se recommande par aucune qualité saillante. On peut signaler au premier acte le chœur des dragons, évidemment écrit pour piper l'attention du parterre par des effets d'imitation puérile, ce nous semble. Il faut traiter ces détails soldatesques comme l'a fait Meyerbeer dans les couplets militaires au second acte de *l'Étoile du Nord*, ou bien ne pas s'en mêler. Nous préférons l'air que chante en entrant en scène Rose Friquet, et qui ne manque pas d'une certaine allure piquante. Le duo entre Sylvain et Rose Friquet est agréablement conçu et traité avec habileté, un peu à la manière de Donizetti. Le finale est encore rempli de ces effets d'imitation dont nous parlions tout à l'heure, et qui abondent un peu trop dans cette partition; mais le rhythme qui domine, vivement accusé, produit l'effet désiré. Le meilleur morceau de tout l'ouvrage est certainement le beau duo du second acte entre Rose et Sylvain. *On ne m'avait jamais dit cela* est une phrase délicieuse accompagnée avec distinction, et que Mlle Borghèse chante à ravir. Le trio de la cloche est aussi fort bien dialogué pour la

scène, et c'est là son principal mérite. Quant au finale, nous le trouvons trop chargé de couleurs sombres, et le musicien n'a pas su échapper ici, par l'élévation du style, au piége que lui tendaient ses collaborateurs. Hérold, dans le premier finale de *Zampa*, a fait un chef-d'œuvre du caractère le plus noble avec une scène des boulevards. *La Gazza ladra* de Rossini n'est aussi qu'un mauvais mélodrame élevé par le compositeur au rang des œuvres exquises. Au troisième acte des *Dragons de Villars*, on trouve un chœur très-habilement disposé, les jolis couplets que chante Sylvain, dont l'accompagnement est fort original, quelques passages du grand air de Rose, que la cantatrice dit avec beaucoup de sentiment, et la scène de l'*accusation*, où il y a de la vigueur mêlée d'un peu d'exagération, dont M. Maillart devra toujours se défendre. A tout prendre, l'opéra des *Dragons de Villars* constate un véritable progrès dans le talent de M. Maillart, dont les idées et le style se sont beaucoup épurés d'un faux alliage de grosse sonorité qui remplissait ses premières compositions. Encore un effort, et M. Maillart arrivera certainement à prendre un rang distingué parmi les musiciens dramatiques de notre pays. Mlle Borghèse, qui débutait dans *les Dragons de Villars* par le rôle de Rose Friquet, qu'elle joue avec intelligence, a beaucoup contribué au succès de l'ouvrage. Élève du Conservatoire de Paris, Mlle Borghèse, qui vient tout récemment d'Amérique, possède une voix de *mezzo-soprano* très-inégale et souvent fruste dans les cordes inférieures, mais vigoureuse, remplie de feu et d'accents qui sortent directement du foyer du cœur.

Si Mlle Borghèse travaille et ne se laisse pas détourner de sa voie par les succès faciles, elle peut fournir une belle carrière; elle a ce qui ne s'acquiert pas : *le diable au corps*.

1er octobre 1856.



VIII

Mme Borghi-Mamo dans *la Favorite*. — *La Traviata* de M. Verdi et Mlle Piccolomini.

Les théâtres lyriques s'émeuvent, travaillent et cherchent à l'envi les moyens de nous amuser un peu, si tant est que nous soyons encore amusables, comme disait Louis XIV. L'Opéra, qui est toujours le premier théâtre lyrique de l'Europe, à ce que croient et disent les Parisiens, l'Opéra nous prépare une bien agréable surprise pour le commencement de la prochaine année : c'est le *Trovatore* de M. Verdi, traduit en français et chanté par une ancienne pensionnaire du Théâtre-Lyrique, Mme Deligne-Lauters, qu'on a engagée tout exprès pour la circonstance, car le besoin d'entendre le *Trovatore* sur la scène de l'Opéra se faisait généralement sentir. Il est vrai aussi que M. Verdi ajoutera un récitatif tout neuf à sa partition, et des airs de ballet qui ne peuvent manquer de donner à ce rare chef-d'œuvre un lustre de plus. Voilà ce qu'on prépare pour nos étrennes sur la grande scène qui a vu éclore les chefs-d'œuvre de Gluck, de Piccini, de Sacchini, de Spontini, de Rossini et de Meyerbeer. Pendant ce temps-là les compositeurs français pourront se promener en long et en large sur le boulevard des Italiens en s'écriant, comme ce Spartiate vertueux dont parle l'histoire :

« Nous sommes heureux de voir que notre pays a plus de talents qu'il ne lui en faut pour ses menus plaisirs. »

Tandis que Mme Medori a bien de la peine à soulever le poids de l'indifférence extrême que lui témoigne le public parisien, car *les Huguenots* ne lui ont pas été plus favorables que *les Vêpres siciliennes*, Mme Borghi-Mamo vient d'aborder fort heureusement le rôle de Leonor dans *la Favorite*. Il avait été facile de prévoir que l'œuvre charmante de Donizetti serait plus avantageuse au talent tempéré et à la voix émue de Mme Borghi-Mamo que le sombre drame de Meyerbeer : aussi, dès les premières mesures de son duo avec Fernand, la cantatrice était si parfaitement à l'aise, que tout le monde était rassuré sur l'issue de cette nouvelle épreuve. Elle a dit également avec goût l'air du troisième acte, *O mon Fernand !* ainsi que le duo avec Alphonse, où elle a été très-bien secondée par M. Bonnehée, qui, ce soir-là, n'a pas éprouvé le besoin de crier, ce dont nous le félicitons beaucoup ; mais c'est dans le grand duo du quatrième acte que Mme Borghi-Mamo a été surtout remarquable. L'admirable phrase qui accompagne ces paroles : *C'est mon rêve perdu.... qui rayonne et m'enivre*, l'une des plus belles qui existent dans la musique dramatique moderne, Mme Borghi-Mamo l'a dite comme aucune cantatrice ne l'avait comprise avant elle. Au lieu du cri de la bête et de cet élan furieux de la passion sensuelle que Mme Stolz prêtait à Leonor dans un pareil moment de réconciliation suprême, Mme Borghi-Mamo y a mis l'expression d'une âme épurée par le sentiment, et qui se sent transportée dans les régions sereines du véritable

amour. Elle chante d'abord cette phrase divine à *mezza-voce*, oppressée qu'elle est par le bonheur, et puis elle la laisse s'épanouir et rayonner, comme si son âme s'envolait *vers une autre patrie*. A la bonne heure, voilà de l'art! Ceux qui se demandent avec ironie quelle est la différence qui existe entre le drame moderne et la tragédie antique, qui sont encore à comprendre quelle incommensurable distance sépare une Lucrèce Borgia, comme l'a peinte M. Victor-Hugo, de la Pauline de Corneille, de la Didon de Virgile ou de l'Andromaque d'Homère, ceux-là peuvent aller s'édifier à l'Opéra, et Mme Borghi-Mamo, toute proportion gardée entre des choses si dissemblables, leur donnera une idée de ce qu'entend la critique par l'expression de l'idéal. Lorsqu'on sort du théâtre après une scène comme celle du quatrième acte de *la Favorite*, chantée par Mme Borghi-Mamo, on n'a qu'à se consulter intérieurement sur la nature de l'émotion éprouvée, et « si elle vous élève l'esprit, comme dit La Bruyère, et vous inspire des sentiments nobles et courageux, l'œuvre qui l'a produite est bonne et faite de main d'ouvrier. » Ce n'est pas que nous n'ayons des réserves à faire sur le talent dramatique de Mme Borghi-Mamo, et que le problème de son expatriation sur la scène de l'Opéra nous paraisse entièrement résolu. Sa prononciation est toujours molle, et on voit que la cantatrice italienne évite d'étreindre la syllabe, dans la crainte sans doute de lui faire rendre un son équivoque. On peut aussi désirer plus d'égalité et d'ensemble dans le jeu de Mme Borghi-Mamo, dont la physionomie n'est pas toujours présente à l'action

qui se passe. Elle se repose volontiers de l'effort accompli et se retire parfois sous sa tente, comme le faisait Rubini. C'est une qualité qu'on ne peut refuser à Mme Medori, que d'être toujours présente à la scène et fidèle au caractère de son rôle. Quoi qu'il en soit, l'apparition de Mme Borghi-Mamo dans *la Favorite* est un événement heureux pour l'Opéra. La soirée a été complète, car M. Roger a eu aussi plusieurs bonnes inspirations, notamment dans la scène finale du troisième acte et dans la romance du quatrième; *Ange si pur*.

Le Théâtre-Italien fait les plus grands efforts pour occuper la curiosité publique, et il est juste de convenir qu'il y réussit parfois. La troupe de M. Calzado est présentement au complet : la critique peut donc l'apprécier maintenant sans encourir le reproche de précipitation. Après *la Cenerentola*, qui a inauguré la saison, on a repris *Beatrice di Tenda*, pour Mme Frezzolini, qui affectionne cet ouvrage de Bellini, et pour les débuts de M. Corsi, nouveau baryton, qui n'avait jamais chanté à Paris. La voix de M. Corsi est d'une courte étendue et d'un timbre peu sonore. Élevé à l'école de M. Verdi, qui l'avait signalé à la sollicitude de la direction du Théâtre-Italien, ce chanteur vaut pourtant mieux que la triste musique dont il a été obligé de se nourrir. Doué d'un véritable sentiment dramatique, M. Corsi a de l'énergie et beaucoup d'aptitude pour les rôles qui exigent du maintien et de la passion. Il est beaucoup moins heureux dans la musique de Rossini, où il n'apporte ni le *brio* ni la flexibilité indispensables. On assure que M. Corsi est surtout remarquable dans le rôle de Rigoletto, de

l'opéra de ce nom, dont la représentation nous est promise pour cet hiver. Après la *Beatrice di Tenda*, où Mme Frezzolini trouve des accents si pathétiques, on nous a donné *il Trovatore*, avec Mme Alboni, qui a bien voulu aventurer sa voix incomparable en chantant le rôle sauvage d'Azucena. Elle y a été remarquable, et a étonné ses rares contradicteurs par un jeu plus énergique qu'on ne pouvait l'espérer de sa nature placide et souriante. Tout le monde se disait, en écoutant ce talent exquis se débattre au milieu de ce bruit de forgerons, de cloches et d'orgue discordants : « C'est la chute d'un ange dans une caverne de bohémiens ! » Un ténor inusité s'était chargé de remplir bénévolement le rôle important de Manrico : c'est M. Mathieu, élève du Conservatoire de Paris, où il a obtenu toutes les couronnes, ce qui ne prouve pas grand'chose. Après s'être essayé sur la scène de l'Opéra, où il est resté plus d'une semaine sans exciter ni haine ni envie, M. Mathieu est allé faire les beaux jours de la province, et s'y est vu fêté pendant dix ans, surtout par la ville de Marseille, qui se donne volontiers des airs de dilettante. M. Mathieu est cependant un artiste estimable ; sa voix ne manque ni d'étendue ni de force, mais elle est dépourvue de timbre. Il est donc obligé d'en forcer l'émission toutes les fois qu'il veut produire ce qu'on appelle vulgairement de l'effet, et alors il lui arrive parfois de dépasser le but et de chanter faux. Cependant M. Mathieu est parvenu à se faire applaudir dans l'*andante* de l'air du second acte et dans la scène du *miserere*, dont il a dit le *lamento* avec sentiment.

La reprise du *Trovatore* a donné lieu à un incident qui mérite d'être mentionné. Un jour que Mme Frezzolini éprouvait une de ces défaillances que ramène si fréquemment un répertoire au-dessus de ses forces, la direction ne savait à quel saint se vouer pour la remplacer dans le rôle de Leonor. On s'avise tout à coup qu'il y a à Paris une cantatrice de passage fort connue de M. Calzado, le directeur du Théâtre-Italien. On se rend chez la *prima donna* en disponibilité, et on lui propose de chanter le soir même, et au pied levé, dans *Il Trovatore !* La virtuose accepte le défi et paraît, après une simple annonce du régisseur, devant une assemblée nombreuse et très-mécontente de la modification apportée au programme de ses plaisirs. Mme Steffenoni, c'est le nom de la nouvelle cantatrice, avait à peine balbutié quelques mesures de récitatif, que les amateurs se rassurent, s'échauffent peu à peu, et puis éclatent en applaudissements frénétiques qui ont duré toute la soirée. Mme Steffenoni est proclamée, séance tenante, une grande cantatrice dramatique, et le public se montre reconnaissant de la surprise qu'on lui avait ménagée sans le vouloir. Mme Steffenoni a retrouvé, aux représentations suivantes du *Trovatore*, le même accueil chaleureux et peut-être excessif. Ce n'est plus une jeune femme que Mme Steffenoni : sa physionomie expressive et sa voix fatiguée indiquent que le temps et la musique de M. Verdi ont passé par là. Elle a de la vigueur, une émotion véritable qui jaillit de l'action même, de la noblesse dans le geste et dans la démarche, et une grande intelligence des effets dramatiques.

Mme Steffenoni a été remarquable dans la scène du *miserere* et dans le duo qui suit, où elle a écrasé de son style et de sa passion ce pauvre Graziani, dont la belle voix de baryton est tout ce qu'on peut applaudir en lui ; car il n'a pas fait un pas depuis trois ans qu'il débite la même phrase et avec la même inflexion. C'est un *orecchiante* que M. Graziani, sans style, sans élévation et sans désir de mieux faire. Si Mme Steffenoni était venue à Paris dix ans plus tôt et si sa voix de soprano ternie eût été soumise à une meilleure école, ce serait, après la Malibran et à côté de Mme Frezzolini, une des meilleures cantatrices dramatiques qu'on pût entendre ; mais le destin et les mélodrames de M. Verdi en ont décidé autrement.

Nous ignorons à quelle intention la direction du Théâtre-Italien a cru devoir reprendre un des ouvrages les plus ennuyeux du répertoire de M. Verdi, *I Due Foscari*. Est-ce pour servir aux débuts d'un nouveau ténor, M. Balestra-Galli ? On pouvait lui trouver un thème plus agréable pour déployer sa voix étranglée, qui tient moins du ténor que du baryton élevé. M. Balestra-Galli ne manque pourtant ni de sentiment ni de distinction personnelle, et le public l'a accueilli avec bienveillance. M. Corsi a chanté et surtout joué le rôle du vieux doge avec talent et beaucoup de noblesse.

Mais parlons un peu de musique, c'est-à-dire de la reprise de *la Gazza ladra*, avec Mme Alboni dans le rôle de Ninetta, qui seule était à peu près à la hauteur du chef-d'œuvre qu'elle interprétait : car ni M. Corsi dans le rôle de Fernando, ni M. Zucchini,

chargé de celui du podestat, n'ont ni la voix de basse assez franche, ni le style qui conviendraient. Le chef d'orchestre lui-même n'y entend rien ; il précipite tous les mouvements, comme s'il s'agissait d'une *stretta* perpétuelle. Il met en poussière ces mélodies limpides et ces rhythmes à la structure délicate, dont il déforme les savantes ondulations. Mme Alboni, qui ne possède pas la voix de *soprano sfogato* nécessaire pour bien chanter le rôle de Ninetta, a dit avec charme la cavatine du premier acte, *di piacer mi balza il cor*, et dans le beau quintette du tribunal elle s'est presque élevée à la passion dramatique. Elle a été assez bien secondée, dans le duo de la prison, par Mme Valli, une Française italianisée, dont la voix de contralto, un peu gutturale, n'est point à dédaigner, non plus que le sentiment dont elle la pénètre.

Une des bonnes soirées auxquelles nous ayons assisté cette année au Théâtre-Italien, c'est la reprise du *Barbier* avec M. Mario. M. Mario, qui, jeune, n'était que l'ombre de Rubini, n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même, et il est encore ce que nous avons de mieux, tant la loi du progrès continu dans les arts est évidente ! M. Mario, qui sait fort bien ce qu'il vaut dans les circonstances où nous sommes, chante, les mains dans ses poches et entre ses dents, la moitié de la cavatine *Ecco ridente il cielo*, la moitié du duo avec Figaro, la moitié du duo avec Bartolo au second acte. Il a l'air de dire au public : « Vous êtes encore trop heureux de m'entendre ainsi ! » Il a pardieu bien raison. Cependant, il est bon de n'abuser de rien, pas même d'un mérite re-

latif, et M. Mario n'en serait que plus applaudi par ses dévotes, s'il se montrait un peu plus généreux. M. Bottesini, le chef d'orchestre, a conduit *le Barbier* comme *la Gazza ladra*, à fond de train, avec une *furia* et une trépidation de mouvement qui ne permettent plus de rien comprendre à cette musique, enivrante et *spumante* comme un élixir de longue vie. Le rôle de Figaro, confié à M. Corsi, a été rendu avec lourdeur, et ils ont gâté, à peu de chose près, le finale du premier acte par les contre-sens que chacun s'est efforcé d'y mettre. Aucune nuance, aucune finesse, un bruit confus où l'on ne distinguait ni les modulations nombreuses qui pénètrent ces masses chorales, ni les *aparté* qui s'en détachent. Il n'y a vraiment que l'Alboni qui ait été admirable d'un bout à l'autre dans cette musique, dont elle comprend si bien les délicatesses. Il faut lui entendre chanter : *Una voce poco fa*, et les variations de Hummel, au second acte, pour se faire une idée de la perfection vocale unie à une des plus belles voix qui existent.

On a repris tout récemment aussi la *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, où Mme Steffenoni a été moins heureuse que dans *Il Trovatore*. Cet opéra, qui renferme des beautés réelles, n'a jamais obtenu à Paris qu'un succès d'estime, même alors que Lablache faisait entendre, dans l'introduction du premier acte, sa voix formidable. On peut affirmer, sans exagération, que le plus grand nombre d'effets nouveaux qu'on trouve dans les œuvres de M. Verdi, et qui caractérisent sa manière, sont puisés dans la *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Seulement M. Verdi, en exagérant l'emploi des unissons et certains procédés d'in-

strumentation d'un maître qui savait écrire et qui connaissait le grand art de tempérer les couleurs trop vives par de savantes dégradations, en a détruit le charme et la distinction première.

Enfin, après ces diverses tentatives, qui prouvent au moins le zèle et la bonne volonté de la direction, le Théâtre-Italien vient de produire une nouveauté piquante qu'il tenait en réserve pour frapper un coup décisif sur cette portion très-nombreuse du public parisien qui n'accepte la musique de M. Verdi que comme un pis aller de l'inclémence des temps : nous voulons parler de *la Traviata*, opéra en trois actes, qu'on a donné tout récemment pour les débuts d'une nouvelle cantatrice, Mlle Piccolomini. *La Traviata* (l'égarée), c'est l'héroïne de M. Alexandre Dumas fils, *la Dame aux Camélias*, qui dans le canevas du librettiste italien ne s'appelle plus Marguerite Gauthier, mais Violetta Valery. La scène est transportée par M. Piave en 1700, dans le Paris du vieux Louis XIV, ce qui dérange un peu l'économie de cette grossière peinture de certaines mœurs du Paris moderne. On peut se demander tout d'abord si la musique, et particulièrement la musique dramatique, peut aborder impunément toute sorte de sujets. Est-il dans le pouvoir d'un art aussi exquis, d'un art qui ne peut articuler que des nuances, de descendre dans les profondeurs d'un monde avili, et de prêter, pendant trois actes, ses divins accords à des passions abjectes? Que vous puissiez chanter une favorite qui n'est devenue la maîtresse d'un roi que parce qu'on a trompé son ingénuité, que vous ne reculiez pas devant une Lucrèce Borgia, la fille d'un pape, la femme d'un

souverain, qui traverse une fable dont elle n'est qu'un accident, et qui trouve dans le sentiment maternel une source qui la purifie; que vous alliez même jusqu'à faire chanter un bouffon comme Triboulet, parce que ce bouffon est père d'une fille unique qu'on outrage et qu'on enlève à sa tendresse, c'est déjà beaucoup, et vous touchez presque aux limites d'un art qui perdra toujours de son prestige et de sa puissance en essayant d'exprimer les éclats extrêmes de la passion, qui appartiennent à la bête plus qu'à la nature humaine. Si déjà vous révoltez la satire en la faisant pénétrer jusqu'aux bouges que fréquentait le vieux Mathurin Régnier, que sera-ce de la poésie dramatique et de la musique qui l'accompagne et l'illumine? Je sais bien que le style peut transfigurer les choses les plus basses auxquelles il touche, et qu'il n'est point

....De serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Mais si les peintres comme Rembrandt ou comme Murillo peuvent éclairer de leur pinceau l'intérieur de l'abri d'un pauvre ménage, ou réchauffer d'un splendide rayon de soleil un enfant accroupi sous les haillons de la misère, ce sont là des miracles d'un art qui reste dans son domaine, la couleur, et dont les sujets ne conviendraient déjà plus à la statuaire, qui veut, avant tout, de belles formes. Eh bien! ce sont aussi de belles formes que la musique a mission de produire; c'est une plastique de l'oreille, qu'on nous passe l'expression, tandis que la statuaire est une plastique de la vue. Il est aussi contestable que

toute vérité soit bonne à dire dans l'ordre moral qu'il est absurde d'imposer à la statuaire ou à la musique la reproduction d'une réalité qui manquerait des conditions voulues pour plaire à l'organe qui doit l'apprécier. Ces réflexions ne sont pas hors de propos, lorsqu'on voit les compositeurs modernes se traîner à la remorque des plus tristes conceptions dramatiques, et ne demander à la fable qu'ils veulent réchauffer de leurs accords que des tableaux raccourcis des passions les plus violentes, pour avoir occasion de gaspiller toutes les ressources de la sonorité. Qui aurait dit que la terre bénie qui a donné le jour à Pergolèse, à Jomelli, à Piccini, à Sacchini, au doux Cimarosa, à Paisiello, à l'incomparable génie qui a créé *le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*, qui aurait dit que le pays de la lumière, de la mélodie sereine et de l'idéal, en serait venu à s'enthousiasmer pour des mélodrames ridicules, à faire chanter des poitrinaires, et à exalter, dans son aveugle admiration, un compositeur sans grâce, sans élégance, sans génie véritablement musical? On répète chaque jour que l'Italie est malade; sa chute est plus profonde encore qu'elle ne le croit, et nous n'en voudrions d'autre preuve que le succès prodigieux qu'obtiennent au delà des monts des œuvres comme *la Traviata!*

Divisé en trois actes, le *libretto* de M. Piave reproduit les trois principales situations de *la Dame aux Camélias;* le souper chez Violetta, où elle fait connaissance avec Alfredo Germont, leur amour et la rupture qui s'ensuit à l'arrivée du père d'Alfredo, puis le bal qui a lieu chez Flora Bervoix, où se passe

la scène du portefeuille, qui termine le second acte; enfin la mort de l'héroïne, dont l'agonie se prolonge pendant tout le troisième acte. Ces tableaux, rattachés l'un à l'autre par de maigres récitatifs qui n'expliquent pas suffisamment la marche de la fable, n'offrent pas même le genre d'intérêt qui se trouve dans la pièce de M. Dumas fils. On passe, comme on dit vulgairement, de fièvre en chaud mal sans la moindre transition : c'est que les transitions ne sont pas le fort de M. Verdi, qui ne trouve certains accents passionnés qui lui sont propres que lorsqu'il est saisi par une situation contrastée.

Il n'y a pas d'ouverture à *la Traviata*, mais une simple introduction symphonique qui n'a rien de bien original. Sous un *petillement*, que les violons armés des *sordini* font jaillir dans la partie la plus élevée de leur échelle, on entend une petite phrase écourtée de *six mesures*, qui reviendra au troisième acte comme l'expression du sentiment qui finit par tuer Violetta. Ce procédé bien connu, que M. Verdi a déjà employé dans *les Vêpres siciliennes*, est emprunté à Meyerbeer. Dans le chœur de l'introduction qu'on chante au souper de Violetta se dégage bientôt l'inévitable *brindisi*, le toast au plaisir, à la vie facile, qui, entonné d'abord par Alfredo, le nouveau convive, est repris ensuite par Violetta avec un entrain de bonne humeur qui ne messied pas dans la jolie bouche de Mlle Piccolomini :

Trà voi saprò dividere
Il tempo mio giocondo,
Tutto è follia nel mondo
Ciò che non è piacer.

Ce morceau, dont chaque couplet est répercuté par le chœur, est agréable et très-bien approprié à la situation. Le duo entre Alfredo et Violetta, cet *aparté* où les deux amants se font de mutuels aveux de sympathie, n'a rien de remarquable, si ce n'est quelques mesures de la fin qui se trouvent sous ces paroles que chante Alfredo, pendant que Violetta l'accompagne par des triolets agaçants :

Oh! amore misterioso....

L'air qui termine le premier acte, où Violetta, saisie au cœur par le sentiment sérieux qui doit purifier sa vie, hésite pourtant encore entre le plaisir et le véritable amour, cet air est à peu près manqué, et nous ne pouvons y signaler que le passage déjà cité du duo précédent qu'Alfredo chante dans le lointain sans être vu de la femme qui le lui inspire.

Le second acte, dont la scène se passe dans les environs de Paris, s'ouvre par un air de ténor, dont l'*andante* en *mi* bémol est la meilleure partie. M. Mario, qui est chargé du rôle d'Alfredo, le chante avec goût, et y trouve parfois des accents de vigueur dont on ne le croyait plus capable. L'allegro de ce même air est de ce style tourmenté et haché si familier à l'auteur de *Nabucco*, la meilleure partition de M. Verdi. Survient immédiatement après, dans le ménage clandestin des deux amants aux abois, le père d'Alfredo, qui exprime à Violetta sa douleur bien légitime dans un *cantabile* en *la* bémol, qu'on a bien souvent entendu quand on connaît les ouvrages de M. Verdi. M. Graziani, avec sa voix chaude et cuivrée, tire un bon parti de ces quelques mesures de lieux communs

mélodiques, accompagnés toujours de la même *guitare* en accords plaqués. Le duo qui vient après, pour basse et soprano, entre Violetta et le père de son amant, produit de l'effet, quoiqu'il ne soit pas mieux écrit que tout ce que nous avons cité. Le mouvement à *six-huit* qui précède l'*allegro* de la conclusion est fort bien, et M. Graziani chante la partie qui lui est confiée avec beaucoup de sentiment. Il chante également avec goût l'air qui vient après :

Di Provenza il mar, il sol,
Chi dal cor ti cancellò?

cet air est d'une bonne tournure mélodique parfaitement adaptée au caractère du personnage, qui reproche à son fils d'avoir oublié la maison paternelle. Le finale du second acte représente la grande scène du quatrième acte de *la Dame aux Camélias*, le bal donné chez Olympe, qui, dans l'opéra italien, se nomme Flora. M. Piave, l'auteur des paroles, a disposé ce tableau d'une manière très-favorable au compositeur, à qui il a offert l'occasion d'écrire un morceau de maître, si M. Verdi avait eu la science et l'imagination qui lui manquent. Le finale commence par un chœur de femmes à deux parties. Ce sont des *zingare* ou bohémiennes qui s'introduisent dans le bal pour dire la bonne aventure. Elles sont armées chacune d'un tambour de basque sur lequel elles frappent aux temps forts de la mesure. A ce chœur, qui n'a rien de saillant, succède un chœur d'hommes, de matadors espagnols, qui viennent célébrer à l'unisson les prouesses de leur état. Ils accompagnent leur dire de coups de bâtons qu'ils ont à la main, et dont ils

frappent la terre. Ainsi M. Verdi, qui s'est déjà servi dans *Il Trovatore* de l'orgue, d'une cloche et des enclumes de forgerons, introduit dans *la Traviata* des effets de tambour de basque et des coups de pieux. Il lui reste encore bien des ressources de sonorité, telles que les coups de pistolet et la chaise brisée de M. Musard! M. Verdi est homme à ne pas reculer devant de si belles innovations. Le chœur à *trois-huit* en mouvement de bolero que chantent ensuite ces mêmes matadors est mieux réussi, et produit un assez bon effet. Nous n'en dirons pas autant de la longue scène qui commence à l'apparition d'Alfredo dans le bal, et qui se prolonge jusqu'à l'arrivée du père. Ces dialogues interminables, l'épisode de la table de jeu et celui du portefeuille jeté aux pieds de la pauvre Violetta, sont complétement manqués, et l'oreille, avide de nourriture musicale, n'entend qu'un misérable bourdonnement en accords plaqués qui la fatigue sans profit pour l'émotion de l'âme. C'est que là il fallait de la musique pure, un discours soutenu confié à l'orchestre et servant à distraire l'oreille pendant que l'action dramatique déroule ses épisodes secondaires et prépare l'explosion de la péripétie suprême, un de ces discours soutenus comme il y en a dans le finale du *Barbier*, de *la Gazza ladra*, d'*Otello*, dans la *Lucia*, dans *Norma*, dans *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, *la Dame Blanche*, *le Domino Noir*, etc. Le *largo* qui forme la dernière partie du finale de *la Traviata* a de la plénitude, surtout alors que le chœur vient appuyer les autres voix. Cet ensemble est supporté par un rhythme original, que dessinent trois voix de basse groupées à l'unisson. Si cette péroraison

avait été mieux préparée par les incidents qui l'amènent et l'expliquent, elle produirait un effet plus puissant.

Au troisième acte, nous avons remarqué le joli *andante* du duo pour soprano et ténor entre Violetta et Alfredo, qui sont réconciliés. Ce passage en *la* bémol rappelle fortement le duo du quatrième acte du *Trovatore* entre Azucena et Manrico. Le second épisode de l'*andante* que nous venons de citer est surtout charmant alors que Violetta dit en sanglotant :

De' corsi affanni
Compenso avrai.

Il y a sous cette phrase une harmonie distinguée, et particulièrement un accord de *septième diminuée* fort heureusement placé. Ce sont là des délicatesses dont il faut savoir d'autant plus gré à M. Verdi, qu'il ne les prodigue pas. La fin de ce duo est commune, et nous n'avons plus à signaler que le petit *quintette* qui termine l'ouvrage.

Nous croyons avoir scrupuleusement relevé tous les morceaux un peu saillants qui recommandent la partition que nous venons d'analyser : le *brindisi* et l'introduction du premier acte, quelques passages du duo entre Violetta et son amant, l'air de ténor qui ouvre le second acte, l'air de baryton que chante le père d'Alfredo, son duo avec Violetta, le *cantabile* qui suit, et certaines parties du finale du second acte, enfin le duo pour soprano et ténor du troisième acte. Ce qui manque à *la Traviata*, qui a été représentée pour la première fois à Venise, le 6 mars 1853, c'est ce qui manque à toutes les œuvres de M. Verdi, la

distinction, l'élégance et la variété. Ces trois actes de *la Traviata* sont d'une monotonie de couleurs et d'une aridité de formes qui ont étonné le public lui-même, et Dieu sait si le public qui fréquente le Théâtre-Italien est difficile dans les objets de son admiration! Au moindre point d'orgue, au moindre *portamento* que fait une voix bien timbrée comme celle de M. Graziani, il éclate en applaudissements frénétiques. Nous ne faisons pas à M. Verdi d'opposition systématique. Admirateur sincère de tout ce qui est véritablement beau, nous sommes de l'école du bon Dieu, qui a créé le ciel et la terre et qui a suscité tant de génies divers en Italie, en Allemagne, en France, en Espagne comme en Angleterre. Nous avons toujours reconnu à M. Verdi certaines qualités dont la première de toutes est la passion; mais la passion sans l'art qui la féconde, sans le style qui en relève les accents et en tempère la manifestation, ne produit que des déclamateurs. Ne craignons pas de nous répéter, M. Verdi est un musicien de décadence. Il en a tous les défauts, la violence du style, le décousu des idées, la crudité des couleurs, l'impropriété du langage, avec d'énormes prétentions à l'effet. Ses formules d'accompagnement, d'une pauvreté extrême, sont un véritable supplice pour les oreilles délicates qui veulent être séduites par la muse, et non pas violentées, prises d'assaut comme la tour Malakof.

La foule qui emplissait la salle du Théâtre-Italien, à la première représentation de *la Traviata*, offrait un spectacle plus curieux que celui qui se passait sur la scène. On peut dire que les quatre parties du monde

y avaient des représentants, surtout le demi-monde parisien, pour qui c'était une véritable fête de famille. Ce sont pourtant les Anglais et les Italiens, leurs alliés d'un moment, qui dominaient dans l'assemblée. Ils s'étaient emparés des postes les plus importants de la place, ne laissant aux autres nations que des coins obscurs. C'est qu'il s'agissait d'une grosse affaire de politique commerciale, dont Mlle Piccolomini était l'enjeu. Mlle Piccolomini, dont le nom historique indique déjà les proportions mignonnes de sa personne, est née à Sienne, *Sienna la fece*, il y a tout au plus une vingtaine d'années. Élevée modestement par une famille honorable, qui compte dans ses annales un pape illustre et un cardinal vivant, Mlle Piccolomini a été visitée dans sa retraite par le démon de la fantaisie, qui l'a enlevée un beau jour à ses lares domestiques, *con permesso dei superiori*, c'est-à-dire avec le consentement des autorités compétentes. Après avoir obtenu quelques encouragements dans la petite ville de Sienne, Mlle Piccolomini est allée à Florence, où elle a débuté, presque sans préambule, dans la *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Son succès y a été si grand, assure-t-on, qu'elle n'a plus eu qu'à choisir entre les engagements qu'on lui offrait de toutes parts. Elle a parcouru la péninsule en enfant gâtée de la renommée; mais c'est surtout à Turin que Mlle Piccolomini a trouvé un public enthousiaste de ses qualités. Il appartenait à une ville qui a d'abord méconnu le génie dramatique de la Ristori, de se prendre d'une admiration extrême pour la musique de *la Traviata*, chantée par Mlle Piccolomini. De Turin, la jeune cantatrice est allée à Lon-

dres, au Théâtre de la Reine, dont elle a fait les délices pendant une saison entière. On comprend maintenant quelle importance devait attacher l'entrepreneur du Théâtre de la Reine à Londres à voir le succès de Mlle Piccolomini confirmé par le goût parisien. De là l'alliance intime des Anglais et des Italiens pour emporter d'assaut le triomphe de *la Traviata* et de la jeune cantatrice qui en interprète les beautés. Que faut-il penser enfin de Mlle Piccolomini, et à quel genre de prestige doit-elle la réputation qui l'a conduite à Paris?

C'est une agréable personne que Mlle Piccolomini, petite, svelte, éveillée, et bondissant sur la scène comme une gazelle. Au moindre souffle, on la voit tressaillir. Tout parle en elle : sa physionomie piquante, ses yeux expressifs, ses poses naturelles, ses gestes, et jusqu'à ce petit dandinement qu'elle imprime à sa tête charmante. C'est une Italienne, mais une Italienne de race, qui est heureuse de vivre et de jouer la comédie. Sa voix est un maigre soprano, sans étendue, sans flexibilité, et dépourvue de timbre et de rayonnement : on dirait une de ces voix françaises comme il y en a tant à l'Opéra-Comique; mais elle dit avec tant d'intelligence les moindres paroles qui lui sont confiées, elle chante avec un sentiment si vrai et si distingué, qu'on oublie presque ses défauts. Il ne faut pas analyser avec rigueur le talent de Mlle Piccolomini; mais écoutez-la sans prévention, voyez-la marcher avec grâce en tournant dans sa main un bouquet de violettes, et laissez-vous faire. C'est une enfant bien douée, qui a besoin de beaucoup apprendre, mais qui n'a rien de vicieux, et qui

possède ce je ne sais quoi indéfinissable qui vous attire et vous charme, malgré qu'on en ait. Elle dit avec un entrain de bonne compagnie les couplets du *brindisi* au premier acte, et elle chante avec une émotion touchante le duo du troisième acte, particulièrement le passage que nous avons déjà cité :

De' corsi affanni
Compenso avrai.

Quelles que soient les réserves légitimes qu'on puisse faire sur la voix et le talent de la nouvelle cantatrice, Mlle Piccolomini n'est point une artiste ordinaire, et nous dirons volontiers de cette aimable enfant, comme ma tante Aurore : « Elle est charmante.... elle est charmante! »

15 décembre 1856.



IX

La reine Topaze, opéra-comique de M. Victor Massé. — Mme Carvalho. — *Le Trouvère* de M. Verdi à l'Opéra. — Mme Lauters. — *Rigoletto* de M. Verdi.

Si, comme le dit un vieux proverbe, et tous les proverbes sont vieux, *tout ce qui brille n'est point de l'or*, on peut affirmer également que tout ce qui retentit et résonne dans les théâtres lyriques de Paris n'est pas toujours de la musique. Ce mot de musique, sous lequel les Grecs entendaient tant de choses, c'est-à-dire presque l'ensemble des connaissances humaines, a aussi, chez les peuples modernes, des significations très-diverses. Il en est de la musique comme de la poésie, sa sœur ; il y en a pour tous les âges, pour toutes les conditions, et pour toute espèce d'oreilles. Tel qui se délecte aux flons flons d'un pont-neuf, restera insensible à une symphonie de Beethoven, et celui qui s'extasie à une représentation du *Trovatore* de M. Verdi, pourra bien n'éprouver qu'un mortel ennui à écouter *Guillaume Tell* de Rossini, le *Freyschütz* de Weber, ou mieux encore les beautés suprêmes du plus parfait des chefs-d'œuvre : nous avons nommé le *Don Juan* de Mozart. Et pourtant, sous la diversité de ces goûts mobiles, il y a un goût permanent; sous ces sensations transitoires de la nature humaine, il existe une loi du beau qui ne

vit pas, comme la rose, seulement l'espace d'un matin. C'est donc avec raison, dit La Bruyère, qu'on dispute des goûts, car il ne peut pas y avoir de vérité sans erreur, et le beau suppose l'existence de son contraire, monseigneur le laid. C'est ce que les philosophes appellent la simultanéité du fini et de l'infini, dualité inévitable dans l'esprit humain, clair-obscur qu'on retrouve dans toutes les manifestations de la vie. Pour nous qui supportons le poids du jour à travailler humblement à la vigne du Seigneur, sans méconnaître le prix des choses qui passent et qui durent plus d'une semaine, nous ne cachons pas que nous avons un grand faible pour ce genre de musique et de poésie, qui, comme dit la chanson, « est de toutes les saisons. »

Voulez-vous des succès? nous en avons les mains pleines. Depuis l'Opéra jusqu'aux Bouffes-Parisiens, où M. Offenbach vient de donner une nouvelle édition de *Robert le Diable*, approprié à la taille de ses *fantoccini*, on n'entend qu'applaudissements, ovations triomphales, où les virtuoses et les compositeurs sont traînés à la barre de l'admiration publique. Heureux pays, heureuse époque qui ne sait plus à quel chef-d'œuvre se vouer! Mais procédons avec ordre, et, puisque c'est M. Victor Massé qui est venu le premier au moulin, prenons d'abord son sac, portant l'étiquette de *la Reine Topaze*. Qu'est-ce donc que la reine Topaze? D'où vient-elle? quels sont ses faits et gestes pour faire tant de bruit dans le monde? Elle vient du fond de l'Orient, et c'est l'une des mille métamorphoses d'un type de bohémienne suffisamment connu, qui a été créé et mis au monde par Cervantes dans

une charmante nouvelle, que M. Victor Hugo a baptisé du nom d'Esmeralda, et que M. Scribe a reproduit ensuite sous toutes les formes. Dans *les Diamants de la Couronne*, elle se nomme Catharina, et M. Clapisson l'a particulièrement connue sous le nom de Fanchonnette. La reine Topaze est comme le *Solitaire* de feu M. d'Arlincourt, elle voit tout, elle entend tout, elle est partout. Elle règne en souveraine dans *Venezia la bella*, à la barbe de l'inquisition et du conseil des Dix. Recueillie et protégée par un certain capitaine d'aventure qui se nomme Rafaël, elle lui a voué une reconnaissance si vive que cela peut bien passer pour de l'amour. Sur ce fond de légende ajoutez tous les incidents et toutes les intrigues que vous pourrez imaginer pour égayer le public pendant trois mortels actes, et vous connaissez l'histoire de la reine Topaze, qui n'est rien moins que la dernière des Salviati, grande famille vénitienne. Elle épouse, comme vous le pensez bien, le capitaine Rafaël, au grand déplaisir d'une méchante rivale, la comtesse Filomèle de Vicence. Tel est le conte bleu de MM. Lockroy et Léon Battu, qu'on assure être des gens d'esprit.

Il y a longtemps que M. Victor Massé joue du chalumeau le long des ruisseaux limpides, et qu'il fait retentir les bois d'alentour de ses rustiques roucoulements. Il y a longtemps qu'il aspire à l'honneur de pouvoir s'écrier avec le poëte de Mantoue :

> Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
> Carmen....

et tout ce qui s'ensuit. L'auteur gracieux de *la Chanteuse voilée*, de *Galatée*, des *Noces de Jeannette*, de *la*

Fiancée du Diable et des *Saisons*, a-t-il enfin réussi à courir pendant l'espace de trois actes sans perdre haleine? La musique de *la Reine Topaze* est-elle plus neuve et d'une distinction moins maniérée que celle qui lui a valu déjà tant de jolis succès tempérés par un peu d'ennui? C'est ce qu'il nous reste à voir.

Passons vite sur l'ouverture, qui n'a rien qui mérite de fixer notre attention. Aussi bien ce qu'on appelle la jeune école moderne en est arrivée à ne plus pouvoir écrire une de ces petites préfaces de musique instrumentale, qui disposent l'auditeur à écouter patiemment l'ouvrage qu'on lui a promis. Six jeunes seigneurs, qui, par un beau matin de printemps, débusquent sur une petite place de Venise, chantent un léger sextuor : *Ah! quelle fête! ah! quel plaisir!* d'une harmonie suave, et que nous préférons au morceau qui vient après, un chœur à deux parties, dont la cadence à l'unisson soulève l'enthousiasme prémédité du parterre :

> Nous sommes six seigneurs qui, pour la même femme,
> Brûlons des mêmes feux....

Après cette introduction, heureusement disposée, le capitaine Rafaël, qui vient à la rencontre des beaux seigneurs vénitiens, raconte son histoire sur un rhythme saillant : *Je suis capitaine d'aventure!* La réponse du chœur et l'accompagnement de l'orchestre encadrent ces couplets de manière à en atténuer la vulgarité. Nous préférons la romance que chante encore le capitaine Rafaël :

> Beau cavalier, marche toujours!

dont la mélodie et l'accompagnement sont très-re-

cherchés, comme tout le premier acte. La prière nasillarde des deux bohémiens, dont la reine Topaze se fait suivre, ne manque pas d'une sorte de caractère. Il y a dans l'accompagnement une spirale dessinée par le basson qui est d'un effet piquant. La fantaisie vocale où la reine Topaze donne une définition allégorique du vol de l'abeille est charmante, finement accompagnée, et bien supérieure aux vocalises prodigieuses que Mme Miolan débite sur l'air du *Carnaval de Venise*. Le trio syllabique entre les deux bohémiens et la reine Topaze, dont ils viennent d'exécuter un ordre difficile,

Il est là, le voilà,

est ingénieux, bien en situation, et toujours élégamment accompagné. Dans ce premier acte, qui est le plus long et le mieux réussi de l'ouvrage, nous pouvons encore signaler quelques jolis détails d'un duo de soprano et ténor entre Rafaël et la reine Topaze, le chœur des gondoliers, qui se chante derrière les coulisses, et qui ne vaut pas certes celui de *la Reine de Chypre*, un vrai chef-d'œuvre, et l'*andante* plein de distinction de l'air de soprano que chante toujours la reine Topaze,

Adieu, rêve de bonheur!

et dont l'*allegro* pourrait être supprimé sans grand dommage pour la gloire du compositeur.

Le second acte s'ouvre par un dialogue en deux couplets :

Rira bien celui-là
Qui le dernier rira,

que la reine Topaze et Rafaël chantent tour à tour en exprimant leur gaieté par des éclats de rire heureusement

enchâssés dans quelques notes chromatiques bien choisies. Le duo pour soprano et baryton, entre Annibal, un viveur riche, sot et prétentieux, qui sert de pivot à toute l'intrigue de la pièce, et la comtesse Filomèle, une franche coquette dont il est amoureux, ce duo pourrait être aussi supprimé, ce qui ferait ressortir d'autant l'espèce de septuor syllabique pour voix d'hommes, et qui est détaillé avec beaucoup d'adresse. C'est au milieu de la fête que donne le vaniteux Annibal dans un palais magnifique, où l'on reconnaît l'imitation du tableau de Paul Véronèse qui est au musée du Louvre, que Mme Carvalho chante les variations sur l'air du *Carnaval de Venise*, où elle jette toutes les notes de son gosier et plus encore. Dans la troisième de ces variations, la cantatrice oppose avec un art infini les quelques notes de poitrine qu'elle possède avec celles qui forment le registre supérieur. C'est par ce jeu de bascule que se termine ce divertissement vocal, au milieu d'applaudissements frénétiques. Ce que c'est que de nous pourtant! Enfin le finale du second acte, beaucoup trop long, commence par un chœur de bohémiens qui envahissent le palais du fastueux Annibal. On ne remarque dans cet ensemble un peu confus que la complainte des deux bohémiens, qui sont les *loustics* de la pièce. Au troisième acte, on peut encore signaler la scène originale entre les deux bohémiens qui se dévoilent aux yeux de l'imbécile Annibal, et le duo pour soprano et ténor entre Rafaël et la reine Topaze, duo chaleureux, mais décousu et trop long.

Assurément la musique de *la Reine Topaze*, dont nous avons signalé les morceaux importants, n'est

pas un chef-d'œuvre et ne renferme rien qui ne fût déjà plus ou moins connu d'avance ; mais c'est une partition distinguée, écrite avec un très-grand soin, et qui mérite en partie le succès réel qu'elle obtient au Théâtre-Lyrique. M. Massé a fait de louables efforts pour agrandir la sphère de son talent, et souvent il a atteint le but qu'il se proposait. Il y a dans l'opéra de *la Reine Topaze* plus de relief dans les idées et plus de souffle dramatique que dans les autres ouvrages du même auteur. L'éclat de la mise en scène, l'ensemble de l'exécution et surtout le talent de Mme Carvalho, ont puissamment contribué au succès de *la Reine Topaze*.

Il y a longtemps que nous avons signalé ici les qualités remarquables de Mlle Miolan, devenue depuis Mme Carvalho. Mme Carvalho représente le triomphe vivant de l'art sur la nature. D'un physique grêle où respire l'intelligence honnête, elle possède une voix de soprano non moins fragile que sa personne. Cette voix pointue, d'un timbre peu agréable, est coupée en deux tronçons d'inégale longueur qu'elle est obligée de souder ensemble *per fas et nefas*. Industrieuse comme une fée, Mme Carvalho jette sur ce précipice de son organe un pont suspendu qu'elle traverse aussi légèrement qu'une abeille. Il n'y a que les malins qui frissonnent en la voyant s'exposer de gaieté de cœur à un danger de mort. Mme Carvalho possède deux qualités qu'on trouve rarement réunies dans le même talent : une flexibilité merveilleuse et du style quand elle chante la musique des maîtres. Mme Carvalho, Mme Frezzolini et Mme Duprez-Vandenheuvel sont les trois seules cantatrices de Paris qui connais-

sent cet art de phraser, qui est pour l'oreille ce que l'horizon est pour la vue. Comme il faut que la critique ait toujours son petit mot à dire sur toutes les choses de ce monde, nous ferons à Mme Carvalho une observation. Dans ces mille broderies vocales qu'elle dessine si délicatement sur le thème du *Carnaval de Venise*, la cantatrice ne dépasse-t-elle pas le but? Est-il prudent de laisser apercevoir aux indiscrets qu'on leur donne tout ce qu'on a, et que la plus belle fille du monde ne peut pas donner davantage? C'est plus qu'une témérité de tarir par des prodigalités folles la source du désir. A part ces petites chicanes de puriste, Mme Carvalho mérite certainement qu'on aille l'entendre dans *la Reine Topaze*, dont elle fait la moitié du succès.

Enfin le théâtre de l'Opéra s'est passé l'envie qu'il avait depuis longtemps d'entendre *Il Trovatore* de M. Verdi. Ce merveilleux chef-d'œuvre a été accommodé au goût de la scène française par un homme d'esprit, M. Émilien Pacini, et la première représentation du *Trouvère* a eu lieu devant une nombreuse et brillante assemblée. Le compositeur n'a ajouté que fort peu de chose à la partition originale : un divertissement qui est au-dessous du médiocre, et un petit air pour Azucena au troisième acte. Nous n'avons point à faire notre profession de foi sur le talent de M. Verdi, ni à nous prononcer sur le mérite particulier de la partition du *Trouvère*. Nous l'avons apprécié il y a quelques années[1], avec un scrupule d'équité qui ne nous permet pas de changer d'avis. Il ne nous

1. Voir notre premier volume : *Critique et littérature musicales.*

en coûte même pas de dire que *le Trouvère* a été accueilli à l'Opéra presque aussi favorablement qu'au Théâtre-Italien. Le contraire nous eût fort étonné. La musique de M. Verdi a toutes les qualités qu'il faut pour réussir dans ce temps-ci : elle est violente, grossière, passionnée, et produit sur la masse d'un public affairé cet ébranlement nerveux qu'on cherche aujourd'hui à la Bourse, comme on le cherchait autrefois dans un cirque du Bas-Empire.

Les œuvres de l'esprit ont leur destinée, et les succès qu'obtiennent certains opéras de M. Verdi sont d'autant plus légitimes qu'ils sont en parfaite harmonie avec tout le reste. Il ne manque plus à Paris qu'un combat de taureaux pour achever le tableau de l'art contemporain. Il faut convenir aussi que l'exécution du *Trouvère* est presque aussi bonne à l'Opéra qu'au Théâtre-Italien. Il n'est pas nécessaire de savoir chanter pour rendre les effets de la mélopée dramatique de M. Verdi. Avec une voix forte, un tempérament sanguin et de grands poumons, on parvient à satisfaire le public et le compositeur. Autrefois, avant que la loi du progrès continu de l'esprit humain fût aussi démontrée que de nos jours, il fallait passer dix ans dans une école de chant pour qu'un virtuose pût aborder le théâtre sans craindre des mésaventures. Nous avons heureusement changé tout cela, comme dit Sganarelle, et, après six mois de leçons, c'est-à-dire un peu plus qu'il n'en faut pour apprendre la charge en douze temps, on peut lancer sur la scène le premier paysan venu qui aura de la voix et une bonne santé. Toutefois M. Bonnehée, qui chante dans *le Trouvère* la partie du comte de Luna, crie bien plus

fort que M. Graziani, dont l'admirable voix de baryton est si goûtée au Théâtre-Italien, et il est vraiment impossible de ne pas préférer M. Mario, dans le rôle de Manrique, à M. Gueymard. Les chœurs, le spectacle et la mise en scène, sont naturellement plus soignés à l'Opéra qu'aux Italiens.

L'apparition du *Trouvère* sur la scène de l'Opéra, qui ne s'en tiendra pas là ; car on assure qu'on prépare déjà la traduction d'*Attila* de M. Verdi, cette apparition aura servi à mettre en évidence une jeune cantatrice belge, Mme Lauters, dont nous avons des premiers loué la belle voix et l'heureuse nature. Nous l'avions même signalée à l'attention de Meyerbeer et de la précédente administration de l'Opéra. Toutefois, si la critique propose, messieurs les directeurs disposent seuls de l'avenir des théâtres lyriques. Quoi qu'il en soit, la voix de Mme Lauters est un *mezzo-soprano* d'un timbre ravissant et d'une étendue presque de deux octaves. Cette voix, d'une égalité parfaite et assez flexible, rayonne facilement et répand dans la salle un parfum de jeunesse qui enchante l'oreille. Ménagez-la, dieux immortels ! cette voix qui ne saurait résister longtemps à ce pugilat de l'art moderne ! Mme Lauters déploie dans le rôle de Leonor, que M. Verdi lui a fait étudier lui-même, une intelligence et un sentiment dramatique dont on ne la croyait pas capable. Elle chante fort bien l'air du premier acte, *la Nuit calme et sereine*, la belle scène du *miserere*, ainsi que le duo vigoureux qui vient après, et où elle est bien secondée par M. Bonnehée. Le succès de Mme Lauters a été si spontané et si général qu'il a fait pâlir l'étoile de Mme Borghi-Mamo.

Mme Borghi-Mamo, qui joue le rôle d'Azucena, qu'elle a créé en Italie, est une artiste d'un vrai talent qui se trouve là dans une position difficile. Elle est obligée de lutter contre les souvenirs de sa langue maternelle, pour balbutier une langue étrangère qu'on lui a apprise de la veille. Il en résulte un déplacement d'accent qui gêne l'articulation de la cantatrice, dont on n'entend pas un mot. Cependant Mme Borghi-Mamo a repris, dans les représentations suivantes, une partie de son ascendant, et tout va au mieux pour le meilleur des trouvères connus.

Enfin le Théâtre-Italien vient de porter un grand coup, et de répondre à l'administration de l'Opéra, qui lui a enlevé traîtreusement le plus beau fleuron de sa couronne, par la première représentation de *Rigoletto*, qui a eu lieu le 19 janvier 1857. On dirait que M. Calzado, pénétré de cette vérité de la ballade allemande : « Les morts vont vite ! » se hâte d'exploiter la veine de M. Verdi, comme s'il était convaincu que cela ne peut être de longue durée ! Si telle est l'opinion de M. le directeur du Théâtre-Italien, nous devons avouer que nous la partageons entièrement. De vingt et quelques opéras qu'on doit déjà à la plume trop féconde de M. Verdi, huit seulement ont été représentés à Paris. Ce sont : *Nabucco*, *Ernani*, *I Due Foscari*, *Luisa Miller*, *I Lombardie* (*Jérusalem*), *les Vêpres siciliennes*, *la Traviata* et *Il Trovatore*. Parmi ces ouvrages, dont nous ne voulons pas médire pour le moment, un seul, *Il Trovatore*, a complétement réussi. *Les Vêpres siciliennes* n'ont obtenu qu'un succès de circonstance, qui n'a pu se maintenir devant un public moins avide de plaisirs que celui qui fréquentait l'Ex-

position universelle. Qu'on essaye de reprendre au Théâtre-Italien l'un des opéras que nous avons mentionnés plus haut, *Il Trovatore* excepté, et l'on s'apercevra de l'immense différence qu'aura à constater le caissier du théâtre. Si nous parlons ce langage digne de Turcaret, c'est pour répondre à cette horde de courtiers marrons qui, faute d'un meilleur métier, se sont faits entrepreneurs de succès lyriques. Il semble vraiment qu'ils ont tout dit d'une œuvre de l'art, quand ils ont proclamé à son de trompe qu'elle obtient les faveurs de la foule! Eh! mon Dieu, nous ne dédaignons pas le succès, mais nous tenons avant tout à en apprécier la valeur. Il y a des chutes glorieuses, comme il y a des victoires qui avilissent celui qui les remporte. Nous ne faisons pas, nous, de cette critique d'aventure qui s'incline devant tous les faits accomplis, et qui s'écrie au moindre buisson de la route : « Voilà le jardin des Hespérides! » Nous avons des principes, et *les principes obligent.*

Parlons enfin de *Rigoletto*, l'événement de la saison, qui a donné lieu à un procès que le Théâtre-Italien vient de gagner. On devine que le sujet de l'opéra italien est tiré du *Roi s'amuse* de M. Victor Hugo, drame plus fameux dans l'histoire de la politique et de la justice commerciale que dans celle du théâtre. *Le Roi s'amuse* n'a été représenté qu'une seule fois à la Comédie-Française, en 1832, et fut suspendu le lendemain, bien moins par l'initiative du gouvernement de Louis-Philippe que par les protestations énergiques du public. Alors comme aujourd'hui, le drame de M. Hugo fut la cause d'un procès devant le tribunal de commerce, où le poëte parut en personne

et prononça un discours pour réclamer la liberté indéfinie de la fantaisie. Dès cette époque, M. Hugo faisait partie de l'école géométrique de M. Émile de Girardin.

Libera nos, Domine, a malo.

L'arrangeur du *libretto* italien, M. Piave, ne s'est pas mis en grands frais d'invention. Il a pris tout simplement les principales situations de l'œuvre du poëte français, qu'il a distribuées en quatre actes, en se tenant aussi près que possible du texte original. François Ier est devenu un duc de Mantoue quelconque, Triboulet s'est transformé en Rigoletto, et sa fille Blanche a pris le nom de Gilda. Il n'y manque rien, pas même le personnage équivoque de Saltabadil, sous le nom de Sparafuccile, et sa digne sœur Maguelonne, qui s'appelle Maddalena. L'opéra italien commence et finit absolument comme le drame français.

Il n'y a pas d'ouverture à *Rigoletto*, pas plus qu'au *Trovatore*. Ces sortes de hors-d'œuvre ne sont plus accessibles à l'école moderne. Après un prélude symphonique de quelques mesures, le rideau se lève sur une scène de bal qui a lieu dans le palais du prince. Le duc, entouré de toutes les beautés de sa cour, exprime, comme don Juan, le plaisir qu'il trouve à courir de belle en belle, dans une ballade légère qui ne manque pas d'agrément :

Questa o quella
Per me pari sono.

La situation où se trouve le duc de Mantoue ressemble tellement à celle du premier finale de *Don Juan*

de Mozart, que M. Verdi en a copié le délicieux *menuetto*. C'est tout ce qu'on peut signaler dans cette introduction, où abondent les unissons et les contrastes heurtés du mélodrame. Le second acte représente la plage déserte où se trouve la petite maison de Rigoletto, c'est-à-dire la scène du second acte du *Roi s'amuse*, dans *le recoin le plus désert du cul-de-sac Buci*. Rigoletto, sous le coup de la malédiction que lui a lancée M. de Saint-Vallier, rencontre Sparafuccile qui lui fait ses offres de service; il en résulte un duo pour basse et baryton, où M. Verdi a visé à la profondeur et n'a produit que de la confusion; on y remarque un accompagnement de violoncelle qui est un souvenir de Meyerbeer. Le duo qui vient après, entre Rigoletto et Gilda, sa fille, est beaucoup plus heureux. La phrase de l'*andante* en *la bémol* que chante Rigoletto :

Deh! non parlar al misero
Del suo perduto bene,

est touchante et appartient bien à M. Verdi, car on la trouve déjà dans *Nabucco*. L'ensemble de l'*andante* est trop tourmenté, surtout pour le soprano, qui est presque toujours juché dans les notes élevées, où Mme Frezzolini a de la peine à se maintenir. Le second mouvement de ce même duo,

Donna questo fiore
Che a te puro confidai,

accompagné en accords plaqués, formule d'accompagnement de guitare dont M. Verdi ne peut se dépêtrer, et pour cause, ce mouvement *moderateo* sans avoir rien de saillant, achève de compléter le duo,

qui est en situation. Un autre duo pour soprano et ténor, entre le duc de Mantoue, qui, sous un nom inconnu, s'est introduit nuitamment dans la maison de Rigoletto, et sa fille Gilda, succède aux duos précédents. Le premier mouvement n'est qu'un récit tourmenté qui rend assez bien la surprise de Gilda et la fausse tendresse de son séducteur. L'*andante*, qui forme la seconde partie du morceau, est à *trois-huit*, rhythme qu'affectionne beaucoup M. Verdi, car presque toute la partition de *Rigoletto* est écrite dans ce mouvement.

È il sol dell'anima
La vita è amore, etc.

Ces paroles ont inspiré au compositeur un chant heureux, plein de jeunesse et de passion, que M. Mario rend à merveille, surtout le passage qui précède immédiatement la réponse de Gilda, qui est aussi remplie d'élan, et qui exprime avec délicatesse le délicieux abandon d'un cœur virginal. L'accompagnement de cet *andante* est ingénieux et plus varié que d'ordinaire. L'*allegro : Addio, addio, speranza ed anima*, nous plaît moins, mais il est en situation, et forme un contraste nécessaire avec le chant suave qui précède. L'air de Gilda qui vient après est fort difficile à chanter, et c'est là son principal mérite. Les courtisans du duc de Mantoue ont résolu de se venger des railleries insolentes du bouffon Rigoletto; ils se réunissent devant la porte de sa maison pendant la nuit. Rigoletto survient, comme s'il était averti par son cœur paternel qu'il se trame quelque complot infâme contre l'honneur de sa fille chérie. Cette scène donne

lieu à un chœur assez original : *Zitti, zitti, moviamo vendetta*, qui termine le second acte.

Le troisième nous introduit dans un salon du palais ducal. Le prince se rappelle avec bonheur son entrevue avec Gilda, et il exprime son ravissement en chantant un air que nous mentionnons seulement pour ne rien omettre. Surviennent les courtisans, qui racontent au duc comment ils ont enlevé à Rigoletto une jeune femme qu'ils croient être sa maîtresse. Après ce chœur de voix d'hommes presque toujours à l'unisson, mais très-incidenté de rhythme, nous arrivons à la grande scène où Rigoletto, ayant connaissance de l'enlèvement de sa fille Gilda, cherche à deviner dans quel lieu les suborneurs ont pu cacher son cher trésor. Cette situation éminemment dramatique, où Rigoletto dérobe aux yeux des lâches courtisans sa douleur profonde sous le ricanement hébété d'un bouffon, est vigoureusement rendue, particulièrement l'indignation du pauvre père désespéré :

Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene!

Cela forme un récit plein d'agitation fiévreuse que M. Corsi exprime avec talent, mais non pas avec la puissance et l'énergie qu'il faudrait. Dans une matinée musicale que M. Duprez a donnée sur le théâtre qu'il a fait construire dans sa maison pour aider à l'éducation dramatique de ses nombreux élèves, nous avons entendu le grand artiste chanter et jouer la scène que nous venons d'analyser avec une supériorité d'accent qu'aucun virtuose ne saurait égaler. Le troisième acte se termine par un duo de soprano et

basse non moins vigoureux que la scène précédente. Rigoletto a trouvé sa fille qui s'échappe tout effarée, comme Zerlina dans le finale de *Don Juan*, des appartements du duc. Le père la questionne avec une anxiété douloureuse, et Gilda lui raconte alors son amour pour un jeune inconnu qu'elle rencontrait tous les dimanches à l'église :

Tutte le feste al tempio,
Mentre pregava Iddio,
Bello e fatale un giovane
Offriassi al guardo mio.

Après ce récit touchant de Gilda, Rigoletto et sa fille expriment leur mutuelle douleur dans un ensemble un peu tourmenté, mais qui produit de l'effet. Le duo s'achève par une *stretta* encore plus énergique :

Si vendetta,
Tremenda vendetta, etc.

La phrase musicale qui traduit ces paroles que chante Rigoletto indigné rappelle sans doute le duo du second acte d'*Otello*, mais elle n'en est pas moins belle et bien appropriée à la situation du personnage, et l'ensemble du morceau est vivement applaudi par le public ému.

Le quatrième acte renferme la scène la plus intéressante et le morceau le plus remarquable de l'ouvrage. Le théâtre est divisé en deux compartiments. A droite du spectateur, on voit l'intérieur d'un bouge, *une masure misérablement meublée*, comme l'indique M. Hugo. C'est un cabaret, la demeure de Sparafuccile et de sa sœur Maddalena. Il fait une nuit sombre

et orageuse. Le duc de Mantoue entre joyeusement dans l'auberge et demande

Deux choses sur-le-champ;

une chambre et du vin, dit le *libretto* italien, qui ne brave pas l'honnêteté comme le texte du poëte français. En attendant qu'on le serve, le duc chante une jolie ballade légère comme un caprice :

La donna è mobile,
Qual penna al vento,
Muta d'accento
E di pensiero....

et dont voici l'exacte traduction :

Souvent femme varie;
Bien fol est qui s'y fie!
Une femme souvent
N'est qu'une plume au vent.

Après avoir exhalé sa bonne humeur par cette agréable cantilène que M. Mario chante à ravir, le duc se met à courtiser gaillardement Maddalena, une plantureuse commère. Le duc lui fait une déclaration en bonne forme en lui donnant un gros baiser dont le bruit fait tressaillir le cœur de Gilda, qui observe, de la rue où elle se trouve avec son père, cette scène désolante. C'est alors que commence un quatuor pour soprano, mezzo soprano, ténor et basse, qui est un vrai chef-d'œuvre. Le duc continue sa déclaration à Maddalena par une phrase délicieuse :

Figlia dell'amore,
Schiavo son de' vezzi tuoi, etc.

Maddalena lui répond en riant qu'il veut se mo-

quer d'elle, et sa réponse forme un contraste piquant avec la belle phrase du ténor. Gilda et Rigoletto, qui écoutent au dehors ces propos de basse galanterie, expriment la douleur qu'ils en éprouvent, et ces quatre voix, groupées avec un art qu'on n'est pas habitué à trouver dans les partitions de M. Verdi, forment un ensemble parfait où la diversité des caractères est rendue par une variété de dessins qui ne trouble pas l'unité de l'impression. Après ce morceau, le meilleur peut-être qu'ait écrit M. Verdi, viennent un orage et un trio entre Sparafuccile, Maddalena et la pauvre Gilda, qui, habillée en homme, se dispose à pénétrer dans le bouge pour sauver la vie de son indigne amant. Cette scène est accompagnée d'un chœur invisible qu'on entend de loin. Rigoletto, qui a formé le projet de faire assassiner le duc par le bandit Sparafuccile, vient réclamer le cadavre de son ennemi qu'il a payé à beaux deniers comptants, et il reçoit en sa place le corps de sa fille expirante. Cette scène dialoguée termine l'ouvrage.

Nous croyons avoir signalé tout ce que renferme de remarquable, selon nous, la partition de *Rigoletto*, qui a été composée à Venise et représentée sur le théâtre de la Fenice le 11 mars 1851 : au premier acte, une jolie ballade de quelques mesures et le menuet qu'il faut restituer à Mozart ; au second acte, le duo entre Rigoletto et sa fille, celui pour soprano et ténor entre Gilda et le duc, et le chœur qui le termine, la scène de Rigoletto avec les courtisans au troisième acte, le duo qui suit entre Rigoletto et sa fille; la cavatine et le beau quatuor de la fin.

C'est par le style que vivent les œuvres de l'esprit, et c'est par la forme que durent aussi les œuvres de l'art. Prenez un motet de Palestrina, un madrigal de Scarlatti, un air de Jomelli, une scène de Gluck, une fugue de Bach, un oratorio de Haendel, ou bien une symphonie de Beethoven; pénétrez jusqu'au fond de ces œuvres, aussi diverses que les génies qui les ont conçues, et vous trouverez facilement que c'est par la forme qui récèle l'esprit divin qu'elles sont arrivées jusqu'à nous. La passion éternelle dans sa source, mais variable dans son objet, le sentiment, sont des éléments précieux et comme la matière première dont se créent les chefs-d'œuvre; mais il faut la main de l'ouvrier pour façonner la coupe qui doit contenir et conserver l'essence, le souffle passager d'un cœur ému. Entre une oraison funèbre de Mascaron et un chef-d'œuvre de Bossuet, entre une tragédie de Pradon, qui a eu du succès dans son temps, et l'*Athalie* de Racine, il n'y a souvent que la différence du style, c'est-à-dire de l'homme tout entier, un abîme! Le malheur de la musique, c'est que le public qui en jouit n'admet pas que ce caprice d'un matin puisse être soumis aux mêmes lois de perpétuité que les autres arts. Presque aussi ignorant dans ces matières délicates que ceux qui se donnent la mission de l'éclairer, le public, tout entier à la sensation présente, traite la musique comme il traite les femmes : plus elles sont jeunes, et plus elles lui plaisent. Cependant on voudra bien nous accorder que les sensations que procure la musique peuvent être aussi différentes que celles que nous donnent la poésie, la peinture et les autres arts. On ne confondra jamais

l'émotion réelle qu'on éprouve à un bon mélodrame de la Gaieté avec celle qu'on emporte d'une représentation de *Polyeucte*, quand une artiste comme Mlle Rachel prête son talent au personnage de Pauline. Eh bien! la même hiérarchie d'émotions se produit également dans l'art musical, et il ne faut pas être un bien profond connaisseur pour ne pas sentir quelle prodigieuse distance sépare un morceau comme le finale du troisième acte de *Moïse* que nous avons entendu exécuter dimanche dernier au concert du Conservatoire, où il a excité des transports d'enthousiasme; quelle distance, disons-nous, sépare cette conception sublime de la scène touchante, mais médiocre, du *miserere* au quatrième acte du *Trovatore*. On ne discute pas avec les marchands de fausses notes qui peuvent confondre dans leur sotte admiration un mélodrame de M. Bouchardy avec le *Don Juan* de Mozart ou le *Guillaume Tell* de Rossini.

L'opéra de *Rigoletto*, qui est exécuté avec soin au Théâtre-Italien par MM. Mario et Corsi, par l'Alboni, qui est aussi bonne à entendre qu'à voir dans le rôle de Maddalena, mais surtout par Mme Frezzolini, qui déploie dans le personnage de Gilda la grâce d'une créature d'élite qui survit à l'affaiblissement de ses organes, *Rigoletto* n'est pas de nature à modifier l'opinion que nous avons émise depuis dix ans sur l'œuvre de M. Verdi. Ce n'est point une école nouvelle que le compositeur lombard est venu inaugurer, comme l'écrivent étourdiment ses sectateurs; ses ouvrages témoignent plutôt de l'absence d'une école quelconque. Sans vouloir contester le moins du monde le succès qu'obtiennent en Europe certains

opéras de M. Verdi, nous nous efforçons d'en peser la valeur, et les acclamations de la foule ne suffisent pas pour ébranler notre conviction. On assure que M. Verdi, dans ses moments d'épanchement, a l'habitude de s'écrier avec bonhomie : *Io sono un paesano*. Nous serions presque tenté de prendre M. Verdi au mot, tant ce cri de la conscience nous paraît significatif et vrai. Oui, le compositeur qui pendant un interrègne du génie est venu surprendre la sensibilité oisive de l'Italie est une nature agreste et fortement trempée, qui a importé sur la scène lyrique d'un peuple délicat les accents passionnés, mais frustes, de son village. On dirait que l'inspiration de M. Verdi a quelque chose de la séve âcre du sauvagéon. On sent que la main d'un jardinier habile fait défaut dans ces étranges partitions, remplies de grands coups d'épée et de sonorités grossières, mais souvent pittoresques. M. Verdi possède à un très-haut degré le sentiment des situations dramatiques : seulement l'art suprême de les préparer, de les développer et d'économiser les effets de la passion, lui est inconnu. Ses amoureux sont comme les amoureux de village : ils se font la cour à coups de poing, et, au moindre mot équivoque, ses héros tirent le couteau, et s'éventrent comme des Calabrais. Aucune flexibilité de style, point de grâce et d'imagination, des mélodies courtes, mais colorées et très-expressives, des ensembles vigoureux qui rendent avec puissance la mêlée des passions violentes, des chœurs bien rhythmés, une instrumentation bruyante et vide tout à la fois, remplie de grosses couleurs et de placages d'écolier ; enfin les qualités et les défauts d'un Claudien et

d'une œuvre de transition. Pour mettre le comble à notre confusion, nous dirons encore que le beau quatuor de *Rigoletto*, dont le modèle existe depuis longtemps dans l'inimitable chef-d'œuvre du premier acte de *Don Juan*.

Non ti fidar,
O misera,
Di quel ribaldo cor,

que ce beau quatuor, qui est fort bien chanté au Théatre-Italien, est pour nous la première page de bonne musique que nous entendons de M. Verdi.

1er février 1857.



X

Oberon de Weber.

La saison des théâtres lyriques est à peu près finie. Ils ont tous produit au grand jour de la rampe ce qu'ils avaient de plus intéressant, et nous pouvons raconter leurs faits et gestes sans craindre aucune grande surprise. L'Opéra, en grand seigneur qu'il est, s'ennuie avec fracas et n'amuse guère ceux qui font vœu d'être siens. *Le Trouvère* a bien vieilli depuis deux mois qu'on le chante sur la scène illustrée par Gluck, où l'on ne peut entendre aucun de ses chefs-d'œuvre. Déjà le gros mélodrame de M. Verdi a mis presque hors de combat ce pauvre M. Gueymard, qui n'en peut plus, et M. Bonnehée, s'il continue à dépenser son courage en cris désespérés, ne tardera pas à subir le même sort. Pour dédommager le public de l'ennui qui résulte des œuvres bâtardes de M. Verdi, on a repris *Guillaume Tell*, une merveille de l'esprit humain que les chanteurs de l'Opéra ne parviennent point à défigurer, quelque envie qu'ils en aient. On prépare cependant un nouveau ballet et une opérette d'un compositeur qui n'a pas encore affronté les regards du parterre. *Vedremo, sentiremo !*

A l'Opéra-Comique, le temps s'écoule assez paisiblement. *Psyché* continue à se traîner sur la scène sans exciter ni transports d'enthousiasme ni indi-

gnation. L'œuvre de M. Ambroise Thomas, exquise dans certains détails de facture, n'a pas le don de longue vie. *L'Éclair*, de M. Halévy, a fait aussi une courte apparition sur le théâtre qui l'a vu naître, où il a été accueilli avec bienveillance. Cette agréable partition est pourtant l'un des titres de M. Halévy au souvenir de la postérité.

Pendant que les théâtres subventionnés par l'État chantent plus ou moins mal des opéras qui ne se conserveront que sur le catalogue des almanachs, le Théâtre-Lyrique, dirigé par un homme intelligent et plein de zèle, vient de s'illustrer par une victoire éclatante. *Oberon*, de Weber, a été représenté le 27 février devant un public nombreux qui s'est montré digne du chef-d'œuvre dont il entendait pour la première fois les magiques accords. On a redemandé l'ouverture et trois ou quatre morceaux des plus saillants. C'est un événement pour l'art musical que le triomphe d'*Oberon* sur un théâtre de Paris. On pouvait craindre une chute ou, ce qui est pis, un de ces succès d'estime et d'hypocrisie, avec lesquels on enterre décemment les chefs-d'œuvre et les grands hommes; mais, grâce au ciel, nous n'avons pas à déplorer un pareil outrage fait au génie de Weber. Le temps a marché, et le goût musical de la France s'est évidemment agrandi. Les nombreuses sociétés qui se sont instituées à Paris pour l'exécution de la musique instrumentale ont fait l'éducation d'une grande partie du public, et l'ont préparé à comprendre des œuvres qui dépassent le cadre des *Noces de Jeannette* ou du *Postillon de Longjumeau*. Sans doute il y a encore des retardataires, et il y en aura

toujours, car il ne faut pas oublier que le Français né malin a créé le vaudeville et tout ce qui s'ensuit; mais si les Français arrivent tard, comme le remarque Voltaire, ils arrivent pourtant, et alors ils bouleversent et gouvernent le monde.

Oberon est le dernier ouvrage de Weber. Il l'a composé pour le théâtre de Covent-Garden à Londres, où il a été représenté le 12 avril 1826. Né à Eutin, dans le Holstein, le 18 décembre 1786, Charles-Marie de Weber est mort à Londres dans la nuit du 4 au 5 juin 1826, six semaines après la première représentation d'*Oberon*, âgé de quarante ans. Au milieu de l'œuvre très-diverse de ce merveilleux génie, on remarque les trois grands opéras qui forment le vrai titre de sa gloire : le *Freyschütz*, représenté à Berlin le 18 juin 1821 au petit théâtre de Kœnigstadt; *Euryanthe*, qui fut donné à Vienne le 25 octobre 1823, et *Oberon*, dont l'enfantement lui a coûté la vie. Les manuscrits de ces trois chefs-d'œuvre sont la propriété de trois souverains : le *Freyschütz* appartient au roi de Prusse, *Euryanthe* au roi de Saxe, et *Oberon* à l'empereur de Russie. Nous n'avons à nous occuper aujourd'hui que d'*Oberon*, dont le sujet n'a pas plus été imposé à Weber que celui du *Freyschütz* et d'*Euryanthe*. Il l'a choisi lui-même, et le poëme anglais est d'un nommé Planché, d'origine française, qui lui envoyait de Londres, scène par scène, les résultats de son travail. Weber, dont la conscience égalait le génie, se mit alors à étudier la langue anglaise, dans laquelle il fit d'assez rapides progrès. Lorsque l'époque fixée par son engagement avec le directeur du théâtre de Covent-Garden fut arrivée, Weber quitta

Dresde le 16 février 1826. Il traversa Leipzig, s'arrêta un jour à Francfort, et arriva à Paris le 25 février 1826. Il vit Rossini, et assista à la première représentation de la reprise d'*Olympie* de Spontini à l'Opéra, dont l'orchestre et le spectacle excitèrent son admiration. Il était le 2 mars 1826 à Londres, où il fut accueilli avec un véritable enthousiasme. On a fait beaucoup d'histoires sur la mort précipitée de Weber, qui aurait été presque occasionnée par l'échec qu'aurait éprouvé l'opéra d'*Oberon* devant le public anglais. Ce sont là des fables inventées par des esprits faux pour étayer des causes désespérées. Weber n'a pas plus été méconnu par ses contemporains que ne l'ont été Sébastien Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssoh et Schubert. Nous aurons occasion de prouver pièces en main que le génie colossal de Beethoven, sur le sort duquel on a dépensé tant de sensibilité et de fausse déclamation, était déjà signalé à l'attention des connaisseurs dès l'année 1799, c'est-à-dire bien avant qu'il eût produit les neuf grands poëmes symphoniques que nous fait admirer depuis trente ans la société des concerts du Conservatoire. Sans doute on a dit d'*Euryanthe* et d'*Oberon* ce qu'on a écrit à Paris sur l'ouverture de *Guillaume Tell*, sur *Zampa* et le *Pré aux Clercs*; mais qu'est-ce que cela prouve? Qu'il y a partout des aveugles et des beaux esprits incapables de comprendre les œuvres du génie. Nous croyons bien moins à l'existence des génies méconnus qu'à celle des charlatans qui en usurpent la place. Il est en effet plus facile de tromper le vulgaire par une science de mauvais aloi et des inspirations prétendues fantastiques, que d'échapper à

l'admiration de ses contemporains quand on s'appelle Dante, Shakspeare, Palestrina, Mozart, Rossini, Beethoven, Weber ou Hérold.

Pour en revenir à *Oberon*, nous ne voulons invoquer d'autre témoignage en faveur du public anglais que celui de Weber lui-même. Dans une lettre qu'il écrivit à sa femme le 12 avril 1826, après la première représentation d'*Oberon*, nous remarquons le passage suivant : « Ma chère Lina, grâce à Dieu et à sa toute-puissante volonté, j'ai obtenu ce soir le plus grand succès de ma vie. L'émotion qu'a produite en moi un pareil triomphe est impossible à décrire. A Dieu seul en appartient la gloire. (*Gott allein die Ehre !*) Lorsque je fis mon entrée à l'orchestre, la salle, remplie jusqu'aux combles, éclata en applaudissements frénétiques. Les chapeaux et les mouchoirs voltigeaient dans l'air. L'ouverture a été exécutée deux fois, ainsi que plusieurs morceaux. L'air que chante Braham au premier acte a été redemandé, puis la romance de Fatime, et le *quatuor*, au second acte. On voulait même faire recommencer le finale. Au troisième acte, on a fait répéter le ballade de Fatime. A la fin de la représentation, j'ai été rappelé sur la scène par les acclamations enthousiastes du public, honneur qu'aucun compositeur n'avait obtenu avant moi en Angleterre. Tout a très-bien marché, et tout le monde était heureux autour de moi[1]. »

Ce qui n'est pas moins certain que le fait confirmé par les paroles de Weber, c'est que l'enthousiasme que montra le public à la première représentation

1. Voy. *Hinterlassene Schriften* (Œuvres posthumes), t. III, p. 23.

d'*Oberon* ne se soutint pas également aux représentations suivantes. Le chef-d'œuvre du compositeur allemand éprouva à peu près le même sort que *Guillaume Tell* à Paris. Il fut apprécié par ceux qui étaient dignes de le comprendre. Un journal spécial de Londres, l'*Harmonicon*, publia un article remarquable, où toutes les beautés de la partition d'*Oberon* sont relevées avec un grand goût. L'article se termine par les mots suivants : « Weber a dépassé l'époque où il a vécu. Il sera mieux compris de l'avenir. » A la bonne heure, voilà ce qu'il faut dire de tous les vrais génies. Le temps les fait mieux apprécier, mais nous défions qu'on nous cite un grand homme dans les lettres et dans les arts dont les contemporains auraient complétement méconnu le mérite. Quant à la mort de Weber, elle s'explique par la fatigue, par le chagrin sans doute, mais surtout par une maladie organique dont il souffrait depuis des années. Une femme distinguée, qui avait été son élève, alla rendre visite à Weber au mois de juin 1825. C'était à une maison de campagne près de Dresde. « Je fus frappée, dit-elle, de son abattement et de sa tristesse. Me trouvant un instant seule avec lui dans son cabinet de travail, près du piano, je ne pus retenir mes larmes, et, lui prenant la main, je lui dis : « Tout passe ici-bas! C'est « devant ce piano que j'ai vécu les heures les plus heu« reuses de ma vie. — Oui, me répondit-il, tout passe, « et moi je suis perdu. Chère enfant, puissiez-vous ne « jamais savoir ce que c'est de se sentir mourir jour « par jour, de voir la mort s'approcher[1]!... »

1. *Souvenirs* de Mme Levasseur, née Zeis, élève de Weber.

Oberon fut traduit en allemand, sous les yeux mêmes de Weber, par son ami Th. Hell, et représenté pour la première fois à Leipzig, dans le mois de février 1827, avec un très-grand succès. Rochlitz, un critique distingué, un ami et le collaborateur de Weber, fit aussi un article remarquable sur la partition d'*Oberon*, qui fut inséré dans la *Gazette musicale* de Leipzig, au mois d'avril 1827. *Oberon* a été chanté à Paris, à la salle Favart, par une troupe allemande, le 23 mai 1831. Il a été plus tard traduit en français par M. Maurice Bourges, dont la traduction, d'une fidélité scrupuleuse, a été publiée en 1842, avec le texte allemand que nous avons sous les yeux.

Le sujet de l'opéra d'*Oberon* est tiré, non pas, comme on pourrait naturellement le croire, du *Songe d'une Nuit d'été* et de *la Tempête* de Shakspeare, mais d'un roman français, *Huon de Bordeaux*, qui fait partie de la collection connue sous le titre de *Bibliothèque bleue*. C'est l'auteur du libretto anglais, J. R. Planché, qui indique cette source dans la préface du poëme sur lequel Weber a composé un chef-d'œuvre. C'est là que Wieland aurait aussi puisé le thème de son *Oberon*, qui est connu de toute l'Europe, et que le musicien allemand avait particulièrement en vue. Oberon, roi des fées (*the fairies*) et des génies, s'est brouillé avec sa femme Titania, qu'il adore. Pour le consoler de la tristesse qu'il éprouve de cette séparation, ses sujets ne savent quels plaisirs inventer. Oberon a juré de ne revenir à sa chère Titania que lorsqu'on lui aura trouvé deux amants fidèles qui auront su résister à toutes les épreuves et tentations auxquelles ils seront soumis. Le confident et l'ami d'Oberon,

Puck, lui fait espérer qu'il aura bientôt trouvé le couple incomparable, et il lui parle alors d'un certain chevalier, Huon de Bordeaux, et de la belle Rezia, fille du calife de Bagdad, Haroun-al-Raschid. Puck fait aussitôt apparaître dans une vision la belle Rezia au brave chevalier, qui s'enflamme à la vue de tant de charmes, et qui promet d'aller jusqu'au bout du monde pour conquérir un tel trésor. Sur cette donnée merveilleuse se développe une série d'incidents plus ou moins dramatiques qui ne sont pas dépourvus d'intérêt, et qui ont été admirablement saisis par le génie du musicien. On trouve, dans le poëme de J. R. Planché, un grand nombre de personnages épisodiques, parmi lesquels nous avons remarqué celui de Charlemagne. C'est pour le vieux ténor anglais Braham que Weber a écrit le rôle de Huon, si extraordinairement difficile à chanter. Quand nous disons que Weber a composé pour Braham la partie très-importante de Huon, c'est une simple manière de parler. L'auteur du *Freyschütz*, pas plus que celui de *Fidelio* et de la *Symphonie avec chœurs*, n'admettait de restriction dans la manifestation de ses idées musicales. Il écrivait d'une manière absolue, exigeant des virtuoses, comme s'il s'agissait d'instrumentistes, une exécution scrupuleuse de tout ce qui était sur le papier. Dans une lettre que Weber écrivait à sa femme le 27 mars 1826, il dit entre autres choses : « Il a passé par la tête de Braham d'avoir une grande scène comme celle du *Freyschütz* en place de l'air du premier acte, qui est en effet trop haut, car il n'a pas été écrit pour sa voix. J'ai d'abord refusé sa demande; mais comme Braham connaît très-

bien le goût du public anglais, dont il est l'idole, j'ai fini par céder. Je lui ai donc composé une grande scène de bataille (*ein Schlachtengemælde*) que je ne mettrai pas dans la partition que je destine à l'Allemagne, car j'aime beaucoup l'air du premier acte[1], etc. » Le rôle de Rezia fut créé par miss Paton, dont Weber admirait beaucoup la belle voix, et qu'il considérait comme une cantatrice de premier ordre. Le journal anglais que nous avons déjà cité, l'*Harmonicon*, affirme que miss Paton perdit la santé par suite des efforts qu'elle fut obligée de faire dans le grand air du second acte : *Vaste Océan!*

Tout le monde sait que Weber avait le travail difficile. Son inspiration, lente à s'élaborer, éprouvait de nombreuses modifications avant de prendre la forme définitive qui devait la perpétuer dans la mémoire des hommes. On peut affirmer que les idées musicales qui constituent le fond de ses trois grands ouvrages, le *Freyschütz*, *Euryanthe* et *Oberon*, se trouvent éparses dans ses compositions pour le piano et les autres instruments. Dans la partition manuscrite d'*Oberon* qui est à Saint-Pétersbourg, sous la garde du baron Korff, directeur de la librairie impériale, chaque morceau est daté de la main de Weber. On lit après l'ouverture : « Achevée à Londres le 7 avril 1826, à onze heures et trois quarts de la nuit, ainsi que tout l'ouvrage d'*Oberon*.... *Soli Deo gloria.* » Après la magnifique introduction on lit : « Achevée le 11 septembre 1825, dans le jardin de Kolsachen; » après le chœur des génies : « Achevé le 11 novem-

1. *Œuvres posthumes*, t. Ier, p. 21 et 22.

bre 1825 à Dresde, » et après le premier acte : « Ce premier acte a été terminé le 18 novembre 1825. » L'air de Fatime au troisième acte : *Chère Arabie*, a été écrit à Londres le 27 mars, et la cavatine de Rezia : *Pleure, mon cœur!* également à Londres le 26 mars 1826. Le rondo que chante Huon a été composé à Londres le 25 mars 1825, à « onze heures du soir, » et le chœur à *six-huit*, avec les danses qui l'accompagnent, à Dresde, le 25 janvier 1826. Par le temps qui court, où les faiseurs marchent la tête haute en montrant fièrement du doigt les piles de volumes ou de partitions qu'ils ont procréés en peu d'années, nous avons cru que ces détails sur le travail intime et scrupuleux de Weber ne manqueraient pas d'intérêt. On peut voir à Berlin, où se trouvent les manuscrits de Beethoven, quels nombreux tâtonnements ce génie colossal faisait subir à sa pensée avant de l'adopter définitivement. Vasari nous apprend que Michel-Ange travaillait tout aussi difficilement, et nous lisons dans une lettre de Marietta au comte de Caylus : « Leonardo non era molto curioso di moltiplicar le « sue opere. Come egli faceva pocchissimo conto di « quel che era fato in fretta.... E che non era se non « il frutto d'un primo fuoco.... Egli amava meglio di « far poco ed applicarvisi, etc.... » C'est en pensant aux œuvres de pareils génies qu'il est vrai de dire : « Le temps ne fait rien à l'affaire. »

Les auteurs du libretto d'*Oberon* qu'on exécute au Théâtre-Lyrique, MM. Nuitter, Beaumont et Chazot, n'ont que très-peu modifié la donnée du poëme anglais. Ils ont introduit, au troisième acte, un personnage secondaire, l'eunuque Aboulifar, qui égaye le

parterre de ses lazzi sans toucher à la musique du maître. La partition d'*Oberon* est conservée presque intégralement, sauf quelques changements que nous indiquerons.

L'ouverture est un morceau de symphonie connu de toute l'Europe, et que la Société des Concerts a suffisamment popularisé en France. Construite avec deux principales idées empruntées à la partition même, comme l'ouverture du *Freyschütz* et celle d'*Euryanthe*, elle présente à l'imagination un tableau raccourci de l'épopée dont elle forme la préface. L'Allemagne s'est montrée sévère pour cette manière de procéder, et nous savons que l'auteur de *Guillaume Tell* ne l'approuve pas davantage. Malgré l'autorité d'un tel maître, et tout en souscrivant à certains reproches que la critique allemande a pu faire aux ouvertures de Weber, d'être des espèces de pots-pourris composés d'éléments précieux, j'avoue ne point partager ces scrupules. L'ouverture d'*Oberon*, avec les trois notes mystérieuses que soupirent les cors, suivies de l'*andante sostenuto* qui ouvre l'entrée du monde surnaturel, et qui prépare l'explosion du premier motif, mené à fond de train par les violons déchaînés, est une admirable entrée en matière, et révèle déjà le côté merveilleux et chevaleresque du sujet. Le second motif, chanté d'abord par la clarinette, d'un sentiment si exquis et si profond, est rattaché au premier par un travail ingénieux et piquant, et la péroraison, fougueuse et pleine d'éclat, achève cette magnifique introduction d'un poëme où le jeu des passions se combine avec la poésie chevaleresque du moyen âge. Une seule tache dépare à nos yeux

cette belle ouverture : ce sont les quelques mesures en style fugué qui précèdent la péroraison. On est désagréablement surpris de voir apparaître ce bavardage scolastique au milieu d'une improvisation de génie. On dirait d'un poëte du moyen âge, qui, se trouvant devant des docteurs qu'il charme par ses récits merveilleux, s'avise tout à coup d'oublier le langage des dieux, qui fait sa force, pour entreprendre une argumentation en règle, afin de prouver qu'il a fait ses classes. C'était la faiblesse de Weber, comme ce fut celle de Méhul, de vouloir paraître plus savants qu'ils ne l'étaient l'un et l'autre, et de s'essayer trop tard à manier les ressorts d'une forme sévère où Mozart et Cherubini étaient des maîtres consommés; mais si Weber n'était pas un savant musicien, il avait bien le droit de s'écrier avec le Corrége : *Anch' io son pittore!*

L'introduction est un morceau non moins admirable, et tout aussi connu en France que l'ouverture, dont elle reproduit les premières mesures. Ce sont les fées et les elfes, qui, marchant sur la pointe de leurs pieds légers, s'approchent d'Oberon, qui repose mélancoliquement sur un lit de roses. Ils invitent les ruisseaux limpides et les zéphyrs à tempérer leurs murmures, et ils chantent, en susurrant, un chœur à trois parties, qui, par les ondulations du rhythme, la finesse de l'harmonie et le coloris de l'instrumentation, est une véritable merveille. C'est quelque chose de comparable à la fluidité de l'air frôlant imperceptiblement les feuilles des arbres par un beau soir d'été et dans un coin du paradis. On peut affirmer que de pareils effets étaient inconnus

avant l'avénement de Weber. Oberon se désole du serment qu'il a fait de ne plus revoir Titania, et il exprime sa douleur dans un air de ténor fort difficile, d'une mélodie médiocre et tourmentée. La vision de Rezia, qui invoque le secours du chevalier Huon, est une sorte de récitatif bien déclamé dans lequel se fait entendre le cor magique d'Oberon poussant les trois notes mystérieuses qui commencent l'ouverture. Le chœur des sylphes et des génies qui vient après *Gloire, gloire*, a de la plénitude, mais il est fort difficile à chanter, parce qu'il contient un grand nombre d'intervalles altérés, dont Weber affectionne l'emploi. La scène déclamée entre Oberon et le chevalier Huon est vigoureuse. Lorsque Oberon fait un signe de son sceptre de lis, et qu'on voit s'élever du fond du théâtre la ville de Bagdad baignée dans un flot de lumière, l'orchestre fait jaillir une splendide sonorité, dont l'effet un peu écourté ne vaut pas, à beaucoup près, celui qu'a produit Rossini dans l'introduction du second acte de *Moïse*. Haydn, dans *la Création*, et M. Félicien David, dans *le Désert*, ont eu aussi l'intention de peindre à l'oreille le phènomène grandiose de l'apparition de la lumière.

La scène se termine admirablement par le chœur des génies qui accompagnent Huon et l'excitent à marcher à la conquête de Rezia. L'air que chante Huon ensuite est l'un des plus difficiles qui existent dans le répertoire de l'école allemande. Il est divisé en trois parties : la première, en *mi majeur*, peint le plaisir qu'éprouve un jeune héros à contempler le spectacle d'un champ de bataille. C'est un morceau de bravoure rempli de fioritures d'une exécution pé-

nible et d'un goût équivoque. Le second mouvement, en *sol majeur*, reproduit une des deux phrases de l'ouverture, celle confiée à la clarinette. C'est un chant plein de sentiment et d'énergie tout à fait dans la manière de Weber, et qui rappelle le *Freyschütz*. La troisième partie ramène la tonalité primitive de *mi majeur*, et exprime fort bien l'enthousiasme chevaleresque du personnage de Huon. Pour chanter cet air ainsi que toute la partie de Huon, il faut posséder une voix étendue, aussi souple que vigoureuse. Le finale du premier acte, dont la scène se passe à Bagdad, s'ouvre par un air que chante Rezia invoquant le secours du chevalier Huon. Le motif de cet air a déjà été entendu dans l'ouverture, et il est mieux écrit pour la voix que celui de ténor dont nous avons parlé; il se termine par un duo charmant entre Rezia et sa confidente Fatime, qui vient annoncer à sa maîtresse l'arrivée du chevalier Huon à Bagdad. La marche nocturne des gardes du sérail, qu'un petit orchestre fait entendre derrière les coulisses, est d'une instrumentation originale. Le motif de cette marche n'est pas de Weber : il l'a puisé dans le *Voyage en Arabie* de Niebuhr, comme il a pris la principale idée de son ouverture de *Preciosa* d'une vieille romance espagnole. Ce procédé est un des traits caractéristiques du génie de Weber : Préoccupé avant tout de donner à chaque situation la couleur qui lui est propre, il se plaisait à étudier les chants populaires, il en recueillait pieusement les accents. Sa musique de piano est remplie de motifs pris à des sources différentes, et nous prouverons un jour que dans son admirable légende qu'on appelle le *Frey-*

schütz, il se trouve un grand nombre de tournures mélodiques appartenant à des chants populaires de la Bohême, où Weber a passé plusieurs années; ce qui ne diminue en rien la part de gloire qui revient à ce grand musicien, car il n'y a que des amateurs ou des épilogueurs sans esprit qui peuvent s'exagérer l'importance de pareils emprunts. Haydn, Mozart, Beethoven surtout, Rossini, Meyerbeer, et en général tous les compositeurs dramatiques, ont souvent intercalé dans une scène importante un motif populaire pour donner du relief à une situation. Le psaume de Luther dans *les Huguenots*, le *ranz* des vaches dans *Guillaume Tell*, ne prouvent qu'en faveur de deux grands musiciens qui ont eu la pensée de ramasser la pierre brute qu'ils ont enchâssée dans leur chef-d'œuvre.

Sur la marche des gardes du sérail s'établit un chœur à trois parties qui encadre des vocalises brillantes par lesquelles Rezia exprime le ravissement qu'elle éprouve à l'approche de son vainqueur.

Le second acte, dont la scène se passe à la cour du calife Haroun-al-Raschid, s'ouvre par un chœur des gardiens du sérail, dans lequel Weber a voulu évidemment imiter l'emportement sauvage des adorateurs de Mahomet. Ce chœur: *Gloire, gloire au chef des croyants*, d'un rhythme vigoureux, nous rappelle celui des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven, qu'il est loin de valoir. L'ariette que chante ensuite Fatime: *Enfant de l'Arabie*, est charmante et forme une heureuse transition entre le chœur que nous avons cité et le quatuor qui suit, l'un des morceaux les plus agréables et les mieux écrits pour la voix que Weber ait composés.

Ce quatuor vraiment classique, pour soprano, mezzo-soprano, ténor et basse, est chanté par Rezia, Fatime, Scherasmin et son maître le chevalier Huon. Huon et Scherasmin proposent aux deux filles de l'Orient de s'enfuir avec eux à travers les flots bleus : *Ueber die blauens Wogen*, comme dit le texte allemand. Rezia et Fatime acceptent la proposition en répétant la même phrase que viennent de chanter Huon et Scherasmin, et puis les quatre voix se réunissent et forment un ensemble plein d'élégance et de clarté.

Puck, l'ami et le ministre d'Oberon, évoque les esprits élémentaires de la nature pour exécuter certains ordres qu'il va leur donner. Il en résulte un air d'un caractère étrange et d'une harmonie très-accidentée. L'apparition des esprits, qui accourent de tous côtés à la voix de Puck, donne lieu à un chœur original qui est tout à fait dans la manière de l'auteur du *Freyschütz*. « Que veux-tu ? disent les génies. Devons-nous couper la lune en deux, obscurcir le soleil, ou bien veux-tu que nous épuisions l'Océan de toute l'eau qu'il renferme ? — Non, répond Puck, je vous demande seulement de conduire au port ce vaisseau qui emporte Rezia et le chevalier Huon. — Ce n'est que cela ! » répliquent les esprits en riant, et leurs éclats de rire font surgir les notes successives d'un accord de *septième diminuée*, dont Weber se sert très-souvent ; ce qui faisait dire à Beethoven, en parlant d'*Euryanthe : C'est un amas d'accords de septième diminuée*. Voilà pourtant comment les grands artistes se jugent entre eux ! La tempête qui vient après ce chœur d'une originalité recherchée, tempête qui éclate par l'ordre du capricieux et puissant Oberon,

est une assez belle page de symphonie pittoresque, qui n'a pas cependant toute la grandeur qu'on pourrait désirer. La prière de Huon qui vient d'échapper à la tourmente, et qui s'inquiète du sort de la pauvre Rezia qu'il a perdue, accompagnée par les instruments à cordes qui frappent doucement de simples accords plaqués, cette prière est d'un beau caractère, et Michot y met l'onction pénétrante qu'elle exige. La scène et l'air où Rezia s'adresse à l'Océan immense qui a failli l'engloutir dans ses profondeurs est peut-être le morceau le plus difficile à chanter de la partition. Il exige une voix très-étendue et aussi flexible que puissante, surtout dans la troisième partie à *douze-huit*. C'est en chantant cet air d'une déclamation vigoureuse que miss Paton, qui a cré le rôle de Rezia, perdit la santé. Le chœur à l'unisson des nymphes de la mer, qui commence le finale du second acte, est conçu dans un rhythme plein d'élégance et de morbidesse. L'accompagnement obstiné du cor enchanté d'Oberon donne à cette délicieuse marine une couleur vraiment féerique. Au Théâtre-Lyrique, cette mélodie ravissante est chantée par la seule voix de Puck, représenté par Mlle Borghèse, qui la dit trop lentement, et qui n'imprime pas au rhythme ce balancement voluptueux que le peintre a voulu produire. Le chœur des nymphes, avec la danse des esprits qui l'accompagne, est encore une de ces pages de musique pittoresque où l'imagination poétique de Weber brille dans toute sa grâce. C'est par ce beau tableau, qui aurait été magnifique sur la grande scène de l'Opéra, que se termine le second acte. Nous allions presque oublier de mentionner le charmant duo de Puck et

d'Oberon avec accompagnement de violon-solo, qui sert de transition entre la première et la seconde partie de ce finale remarquable.

Oberon, ému par les conseils de son confident Puck, se décide à soumettre les deux amants à une dernière épreuve avant de les condamner irrévocablement. Il les fait transporter à Tunis, dans le sérail du bey, où se passe le troisième acte. Fatime, devenue l'esclave du bey de Tunis, chante une ariette qui est divisée en deux parties. La première partie, en *sol mineur*, exprimant le regret du beau pays de l'Arabie, est d'un accent mélancolique, tandis que la seconde, en *sol majeur*, est une véritable romance française du style le plus fin et le plus élégant. Ce morceau, un vrai bijou, est fort bien chanté par Mlle Girard, qui est obligée de le répéter à chaque représentation. Vient ensuite un duo non moins facile et non moins bien réussi pour mezzo-soprano et ténor, entre Fatime et Scherasmin, l'écuyer gascon, qui célèbre *les bords de la Garonne*, où il a vu le jour. Dans cette phrase, Weber a réussi à être aussi spirituel et plus musical que M. Auber. La réponse de Fatime, parlant à son tour des *bords du Bendemir*, est d'une couleur plus mélancolique. L'*allegro* à *six-huit*, avec le trait obstiné de tous les instruments à cordes à l'unisson, qui se présente périodiquement à la quatrième mesure de la phrase principale, achève heureusement ce joli morceau dans le style tempéré, qui n'est pas le plus facile, comme pourraient le croire les compositeurs modernes, qui ont l'imagination remplie d'éclats de mélodrame. Un trio délicieux entre Fatime, Scherasmin et Huon, qui rappelle un peu celui du

Freyschütz, la cavatine de Rezia, qu'on a transportée au premier acte dans l'arrangement du Théâtre-Lyrique ; le rondo que chante Huon, d'une mélodie difficile et plus étrange qu'originale, et surtout le chœur avec la danse des femmes chargées de séduire la constance de Huon, d'un rhythme si agaçant, auquel saint Antoine aurait eu de la peine à résister ; un chœur chanté par les esclaves du bey, sur une danse frénétique à laquelle les condamne l'ordre suprême d'Oberon, terminent la pièce telle qu'on la joue au Théâtre-Lyrique. Cette danse forcée de tout le sérail sur un rhythme bien accusé et fort originale forme une scène piquante. La marche qui, dans la partition originale de Weber, sépare la scène du sérail que nous venons de citer d'un chœur chevaleresque : *Gloire, gloire au vainqueur de la beauté*, sert d'ouverture au troisième acte.

L'exécution de la musique difficile d'*Oberon* est aussi bonne que possible dans un théâtre secondaire qui n'a pas de subvention, et qui ne possède qu'un seul talent de premier ordre, Mme Carvalho. Le rôle de Rezia, d'une difficulté énorme, est chanté par Mme Rossi-Caccia, qui a eu ses beaux jours, mais dont l'habileté incontestable ne peut faire oublier ce qui lui manque et ce qui est absolument nécessaire dans un personnage de jeune fille qui inspire un si grand dévouement. Dans le rôle non moins important du chevalier Huon, M. Michot déploie une voix de ténor d'une belle qualité, d'un timbre chaud, étendue, forte et assez flexible. M. Michot n'est encore qu'un élève, mais il possède tout ce qu'il faut pour devenir un artiste distingué. Dans aucun théâtre lyrique de Paris,

il n'y a une voix de ténor plus franche et plus agréable que celle que possède M. Michot. Mlle Girard est charmante dans le rôle de Fatime. Les chœurs et l'orchestre surtout, sous la direction de M. Deloffre, méritent les encouragements de la critique; mais le mérite d'avoir mené à bien cette difficile entreprise de la mise en scène d'*Oberon*, avec des chanteurs de troisième ordre, revient surtout à M. Carvalho, à qui les hommes de goût doivent une grande reconnaissance pour cet acte de bonne administration qui se trouve être un événement pour l'art musical en France.

Weber est le plus grand compositeur dramatique qu'ait produit l'école allemande. Ni Gluck, avec son génie pathétique, qui est plutôt un écho de la tragédie grecque qu'un peintre des passions modernes, ni Mozart, dont l'œuvre admirable est une fusion des propriétés du Nord et du Midi, ne peuvent être rangés parmi les musiciens qui appartiennent exclusivement à l'Allemagne. Né à la fin du XVIIIe siècle, au milieu de ce mouvement philosophique et littéraire qu'ont suscité Lessing, Klopstock, Goethe et Schiller, et que continuent plus tard Fichte, les Schlegel et l'association patriotique du *Tugendbund* contre la tyrannie de Napoléon, Weber s'inspire de cette renaissance de l'esprit germanique en sa double qualité de patriote et d'artiste. Il commence sa réputation par des chants guerriers à plusieurs voix qui répandent son nom dans toute l'Allemagne, et dès son plus jeune âge il ne rêve qu'à l'honneur de créer un opéra allemand. Il nous faut ici expliquer ce que Weber, Beethoven, Spohr, Schubert, Hoffmann, et l'école romantique d'au delà du Rhin, entendaient par un opéra allemand.

Dès le commencement du XVIIIe siècle, Keyser et d'autres musiciens moins célèbres qui se groupèrent autour de cet homme de génie, avaient essayé de fonder dans la ville de Hambourg, où Lessing devait venir plus tard inaugurer aussi le drame allemand, un théâtre exclusivement consacré à l'opéra national. C'était une tentative de résistance contre la domination de l'opéra et des virtuoses italiens qui régnaient dans toutes les villes princières, à Vienne, Munich, Dresde, Berlin, Mannheim et Stuttgard. Cette insurrection du génie national dans une ville libre contre l'art et les sensualités vocales de l'Italie, que les princes allemands payaient au poids de l'or, n'eut qu'une existence éphémère, et ne produisit d'autres résultats que de propager le style et les formes des maîtres italiens sous des paroles accessibles à l'intelligence de tous. Graun, Schweitzer, Benda, Dietters-dorff, Reichardt, qui composèrent aussi un grand nombre d'opéras allemands, ne firent pas autre chose que d'imiter, avec plus ou moins de talent, le style des maîtres étrangers qui amusaient tous les princes de l'Europe. Mozart écrivit deux chefs-d'œuvre sur des poëmes allemands : *l'Enlèvement au Sérail*, en 1784, et *la Flûte enchantée*, en 1790 ; mais, avec le goût suprême qui caractérise toutes les productions de ce génie exquis, il ne franchit pas certaines limites, et reste un compositeur classique dans la vraie acception de ce mot, qui n'a été méconnue que par des truands de carrefour. C'est avec le *Fidelio* de Beethoven, qui fut représenté pour la première fois à Vienne le 20 novembre 1805, que le génie de la nouvelle école allemande s'introduisit au théâtre. Par des raisons

qui tiennent autant aux circonstances politiques dans lesquelles se trouvait alors l'Allemagne qu'à l'œuvre même de Beethoven, *Fidelio* ne produisit pas tout l'effet désiré. Recomposé presque en entier, l'opéra de *Fidelio* fut repris en 1814 avec plus de retentissement, mais sans atteindre toutefois à la popularité. L'*Ondine* du grand conteur Hoffmann, et surtout le *Faust* de Spohr, représenté dans la ville de Prague en 1815, et dont Weber lui-même dirigea la mise en scène, furent deux nouveaux essais pour édifier cette œuvre si ardemment désirée d'un drame lyrique national, que l'Allemagne ne trouva pour la première fois que dans le *Freyschütz*, en 1821.

Le *Freyschütz* est une légende populaire, un de ces contes naïfs puisés aux sources les plus profondes de la poésie allemande, où le merveilleux de la nature domine l'expression des sentiments humains. On dirait un chapitre détaché de la grande rapsodie populaire connue sous le titre de l'*Enfant au cor merveilleux* (*des Knaben Wunderhorn*), recueillie et publiée au commencement du siècle par deux poëtes érudits, Clément Brentano et d'Arnim. C'est cette poésie de la nature comprimée pendant des siècles dans le cœur et dans l'imagination du peuple allemand, que l'école romantique a fait sourdre de la terre comme une source fécondante du génie national. Obligé de nous en tenir aujourd'hui à ces généralités philosophiques, sans pouvoir descendre à des faits plus intimes de l'art musical qui nous mèneraient trop loin, il nous suffira de dire, pour faire comprendre notre pensée, que Weber est le premier compositeur allemand qui ait introduit dans une fable dramatique cette poésie

du panthéisme indo-germanique, où l'expression de la personnalité humaine est subordonnée au merveilleux de la nature extérieure. De là le caractère particulier de l'instrumentation si colorée de Weber, où certains instruments, tels que le cor et la clarinette par exemple, sont traités avec une prédilection qui n'est point le résultat du caprice ; de là aussi une autre qualité saillante du génie de Weber, et qu'on trouve encore plus fortement accusée dans l'œuvre immense de Beethoven : le rhythme, cette partie virile de l'art musical, qui est l'expression du mouvement, et dont les combinaisons infinies entraînent avec elles des harmonies et des associations d'accords qui ne seraient pas supportables sans le concours de ce nerf de la vie.

Le *Freyschütz*, *Euryanthe* et *Oberon* sont trois légendes populaires où l'imagination de Weber a répandu à pleines mains cette poésie chevaleresque et ce merveilleux de la nature qui constituent le caractère général de la littérature allemande depuis les *Minnesinger* jusqu'à nos jours, et qui distinguent l'œuvre dramatique de Weber de celle de Mozart, génie harmonieux, peintre de l'idéal et des sentiments humains. Il nous serait facile de faire ressortir cette différence en comparant *la Flûte enchantée* à *Oberon*, dont le cor magique et le merveilleux sont au chef-d'œuvre de Mozart ce que le coloris et le pittoresque modernes sont à l'art antique.

1er avril 1857.



XI

Beethoven et ses nouveaux biographes[1]. — La musique instrumentale en France. — *Les Saisons* de Haydn. — M. Rubinstein, etc.

Il en sera bientôt de l'œuvre de Beethoven comme des poëmes d'Homère, de Dante ou de Shakspeare : elle aura suscité toute une littérature de gnoses, de commentaires, de biographies et d'explications critiques. C'est la marche inévitable de l'esprit humain. Après l'âge héroïque, qui, dans les arts, est l'âge des grandes créations, vient la période historique, où l'on raconte les faits accomplis. L'imagination produit d'abord ses miracles, puis la raison s'éveille, s'efforce de marcher sur les traces de sa divine messagère, pour en comprendre les secrets et les transmettre aux générations futures. C'est ainsi que se forment les écoles et les traditions.

Il existe un grand nombre de biographies de Beethoven plus ou moins intéressantes. Parmi celles qui méritent d'être mentionnées, nous citerons d'abord la notice publiée à Coblentz en 1838 par deux amis du grand symphoniste, le docteur Wegeler et Ferdinand Ries, pianiste et compositeur distingué. Les deux amis se sont proposé d'écrire moins une his-

1. Leipzig, Brockaus.

toire de la vie entière de Beethoven qu'un recueil de pieux souvenirs concernant l'enfance et les œuvres principales de l'auteur de la *Symphonie héroïque*. M. Antoine Schindeler, un élève et l'ami dévoué du grand musicien, auprès duquel il a passé plusieurs années, et qu'il a vu mourir dans ses bras, a publié à Münster en 1845 une vie de son maître, qui en est à la seconde édition, et qui reste la meilleure source de renseignements certains que l'on puisse consulter. Je ne parle ni des nombreux articles que les journaux et les recueils périodiques de l'Allemagne ont consacrés au génie de Beethoven, ni des indiscrétions des touristes anglais qui ont assailli la vieillesse de cet homme extraordinaire. M. de Lenz, un de ces bons et naïfs Allemands qu'on rencontre dans chaque coin de l'Europe, parlant et écrivant dans toutes les langues dont ils confondent les propriétés, a mis plusieurs années de sa vie à étudier et à classer l'œuvre immense de Beethoven, et il a consigné ses observations dans un livre curieux, publié à Saint-Pétersbourg en 1852 sous ce titre : *Beethoven et ses trois styles*. Nous en avons parlé, quelque temps après la publication. Le livre de M. de Lenz a eu un certain succès et a été traduit depuis en un français un peu meilleur que celui dans lequel il fut écrit d'abord. M. de Lenz habite Saint-Pétersbourg, où il remplit des fonctions qui tiennent à la magistrature. Dans son ouvrage confus et plein d'enthousiasme pour le compositeur sublime dont il admire jusqu'aux fautes d'orthographe, M. de Lenz n'a point épargné les épigrammes à M. Alexandre Oulibichef, un Russe fort distingué, un grand amateur de musique, connu par une bio-

graphie et une étude de Mozart qui renferme d'excellentes parties. C'est pour répondre aux insinuations de M. de Lenz que M. Oulibichef a rompu le silence qu'il gardait depuis dix ans, dit-il dans une courte introduction dont nous extrayons les lignes suivantes : « Dix ans s'étaient écoulés depuis la publication de ma *Biographie de Mozart.* L'accueil généralement favorable que l'on avait fait à cet ouvrage semblait dès lors lui assurer la prescription. J'avais, depuis dix ans, quitté la plume du critique musical pour me livrer à des travaux littéraires d'un autre genre. J'aimais toujours la musique, mais je ne m'en occupais plus que comme exécutant et comme amphitryon obligé des virtuoses que leur bonne ou leur mauvaise étoile conduisait à Nijni, mon séjour habituel. » Il ajoute : « Quelque charme que l'on trouve à la vie de campagne pendant l'été, et quelque aguerri que l'on soit au séjour d'une ville de province pendant l'hiver, l'on éprouve toujours de temps à autre le besoin de respirer le grand air de la civilisation. » Ramené à Saint-Pétersbourg à la fin de l'année 1851 par le besoin de respirer un air plus vivifiant que celui de sa province, et par la facilité que lui offrait le chemin de fer qui venait de s'ouvrir entre Moscou et la capitale de l'empire, M. Oulibichef entend parler de tous côtés de l'ouvrage de M. de Lenz, qui était encore sous presse. Après avoir lu, après avoir répondu aux principales objections de M. de Lenz par un article inséré dans un journal russe, l'*Abeille du Nord*, M. Oulibichef se vit obligé de donner à sa réponse de plus grandes proportions. Telle est l'origine du nouvel ouvrage de M. Ouli-

bichef[1], qui forme un volume assez compacte, et qui est écrit dans la même langue que sa *Biographie de Mozart*, c'est-à-dire dans un français un peu composite, mais facile et infiniment plus correct que celui de M. de Lenz.

M. Oulibichef est un grand admirateur de Mozart. Il considère l'auteur de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée* comme le musicien universel qui a réuni et fondu dans son œuvre divine les propriétés des différentes écoles antérieures à son avénement. A partir de la mort de Mozart, qui ferme le XVIII[e] siècle, commence une ère nouvelle, celle de la musique moderne, dont Beethoven est l'expression la plus étonnante. Pour M. de Lenz au contraire, qui ne s'occupe guère que de la musique instrumentale, Beethoven est presque le seul compositeur dont il admette l'existence. Si l'ingénieux critique ne conteste pas tout ce que l'art doit au génie d'Haydn et à celui de Mozart, c'est sur Beethoven cependant qu'il concentre toutes ses adorations et qu'il épuise son enthousiasme. L'abbé Carpani, dans les lettres charmantes où il nous raconte si bien la vie calme d'Haydn et apprécie avec tant de goût et de vivacité l'œuvre de ce grand musicien, a bien de la peine aussi à franchir le seuil de l'ère nouvelle qui se prépare. Il semble souscrire à ce jugement porté par l'auteur vénérable de *la Création* sur le génie naissant qui a produit *Fidelio* et la symphonie en *ut majeur* : « Un jour, dit Carpani, un de mes amis demandait à Haydn ce qu'il pensait de ce jeune compositeur.

1. Un vol. petit in-4.

Avec une entière sincérité, le vieillard répondit : « J'étais fort content de ses premiers ouvrages; « mais quant aux derniers, j'avoue que je ne les « comprends pas. Il me semble toujours *qu'il écrit « des fantaisies*[1]. »

Le jugement d'Haydn sur Beethoven est à peu près celui que portent tous les hommes de génie sur leurs successeurs immédiats. C'est le jugement de la génération qui a épuisé la séve de vitalité dont elle était pourvue, et qui ne voit dans celle qui lui succède qu'une postérité sans discipline, parce qu'elle s'écarte de la route tracée. On pourrait appliquer à la mort le mot de Voltaire sur Dieu : « Si elle n'existait pas, il faudrait l'inventer, » ne fût-ce que pour interrompre la domination de certaines idées qui ne peuvent disparaître qu'avec les hommes qui les avaient affirmées. Quoi qu'il arrive, le fils pense toujours un peu autrement que son père, et le disciple est forcé par la nature des choses de modifier d'une manière ou d'une autre l'enseignement qu'il a reçu du maître. Les premières œuvres de Beethoven, ses trios pour piano, violon et violoncelle, les sonates, le *septuor*, et jusqu'à la symphonie en *ut majeur*, qui est de l'année 1801, et qui fut dédiée à ce même docteur van Swieten, l'ami d'Haydn et l'auteur des paroles de *la Création* et des *Saisons*, ces premières compositions du grand symphoniste révèlent une imitation directe du style d'Haydn et de Mozart, dont il était le successeur. Aussi Beethoven n'aimait-il pas qu'on lui parlât de ses premières productions, et surtout du *septuor*. Il

1. Lettre xv.

répondait brusquement au visiteur imprudent qui avait la maladresse de louer cet admirable morceau : *Le septuor n'est pas de moi, il est de Mozart,* et il tournait le dos à la personne qui avait cru lui adresser un compliment. Eh bien ! ce sont précisément ces premières compositions de Beethoven qui ont eu l'approbation d'Haydn, parce qu'il y voyait les traces de sa propre influence, et qu'il se sentait vivre dans l'œuvre naissante de son glorieux successeur. Aussi Carpani, en historien fidèle du père de la symphonie, parle-t-il des premières compositions de Beethoven dans les termes suivants : « Que deviendra l'art, et particulièrement la musique instrumentale, maintenant que Haydn n'écrit plus, et qu'ainsi se trouve fermée cette mine si féconde de trésors ? Ce qu'il deviendra ? Eh ! ne le voyez-vous pas déjà en partie ? Attendez un peu, et vous le verrez encore davantage. Il n'y a *qu'un homme* qui pourrait encore le soutenir ; et en effet, que ne serait-on pas en droit d'attendre de lui après son beau *septuor*, après ses premiers *concertos* pour le piano, ses premières symphonies, toutes œuvres vraiment remarquables, dans lesquelles il a heureusement fondu le style de Haydn avec celui de Mozart ? Mais voudra-t-il mettre un frein à son imagination ? voudra-t-il l'astreindre à un ordre, la renfermer dans une juste mesure ? voudra-t-il préférer le beau au bizarre ? »

Aucun homme de génie n'a eu autant que Beethoven la volonté bien délibérée du rôle qu'il se proposait de jouer dans l'art ; aucun révélateur de formes nouvelles ne s'est fait une conscience plus nette du but qu'il s'était promis d'atteindre. Excepté Gluck peut-

être, qui dès son entrée dans la carrière de compositeur dramatique s'est trouvé en contact avec l'orgueil des virtuoses et toutes les invraisemblances de l'opéra italien auxquels il n'a pas daigné se soumettre, Beethoven est certainement l'artiste de génie qui a eu le plus d'empire sur l'acte mystérieux de sa propre inspiration. Après avoir subi, comme tous les hommes supérieurs, l'influence du milieu où il s'est produit, Beethoven s'est dégagé violemment de la tradition qui l'avait nourri. L'auteur de la *Symphonie avec chœurs* et des cinq derniers quatuors a bien voulu ce qu'il a accompli, et, si cette exubérance de la volonté dans un art d'imagination et de sentiment fait la grandeur de Beethoven et le rattache étroitement au siècle où il a vécu, elle est aussi la source de ses infirmités.

Le livre de M. Oulibichef est divisé en trois parties, qui pourraient être mieux circonscrites dans leur objet et saisir plus vivement l'esprit du lecteur. On s'aperçoit tout d'abord que M. Oulibichef n'a pas une idée bien nette du but qu'il veut atteindre. Les faits particuliers débordent le cadre où il a voulu les renfermer, et obscurcissent la notion générale, qui manque de relief dans la pensée de l'auteur. Après quelques pages d'introduction, où M. Oulibichef raconte les circonstances qui l'ont amené à écrire un ouvrage sur Beethoven, vient un long chapitre consacré aux progrès qu'a faits l'art musical depuis la mort de Mozart et pendant les vingt-cinq premières années de notre siècle. Rappelant l'idée qui sert de conclusion à la vie de Mozart, M. Oulibichef ajoute : « Or ce caractère d'universalité que Mozart imprime à quelques-uns de ses plus grands chefs-d'œuvre m'avait

paru le progrès immense que la musique attendait pour se constituer définitivement, pour se constituer; avais-je dit, et non pour ne plus avancer[1]. » Ainsi donc M. Oulibichef n'arrête pas son admiration à l'avénement de Mozart, il croit encore à des progrès possibles après l'auteur de *Don Juan;* mais il ne définit d'une manière satisfaisante ni le caractère des innovations qui peuvent s'accomplir sans altérer l'essence de l'art, ni la limite qui sépare l'œuvre de Beethoven de celle de ses deux illustres prédécesseurs, Haydn et Mozart. En général, il y a dans tout ce premier chapitre beaucoup de mélange, des rapprochements qui étonnent par leur étrangeté, et au fond plus de lieux communs que d'aperçus nouveaux. Dans le second chapitre, M. Oulibichef raconte brièvement la vie de Beethoven, en s'appuyant sur la biographie de M. Schindler et sur quelques renseignements donnés par Seyfried dans les *Études de composition de Beethoven.* Il divise la courte existence de ce grand musicien en trois périodes, auxquelles il rattache successivement les différentes compositions qui forment l'ensemble de l'œuvre de ce profond génie. Cette division de l'existence matérielle de Beethoven, servant de base à la classification de l'œuvre de l'artiste, nous semble être le procédé le plus simple qu'on doive employer pour saisir le vrai caractère des évolutions du génie. Comme le dit très-bien M. Oulibichef au début de ce second chapitre, « *les ouvriers de la pensée*[2], savants, écrivains ou artistes,

1. Page 5.
2. On s'aperçoit que la révolution de 1848 a porté ses fruits, même en Russie.

obéissent toujours, en produisant, à une double loi : à leur nature individuelle d'abord, et à l'esprit du temps qui entraîne tout le monde, à commencer par ceux-là mêmes qui voudraient lui résister. » Or aucun artiste n'a été plus de son temps que Beethoven, aucun génie n'a subi autant que le sien l'influence d'une organisation maladive et des circonstances domestiques au milieu desquelles il a dû passer sa vie. Après avoir raconté les principaux événements de l'humble existence du pauvre et grand génie dont il blâme les tendances généreuses vers un idéal de liberté que la révolution française avait suscité chez les plus grands esprits de l'Allemagne, M. Oulibichef passe à l'analyse de son œuvre, qui forme le troisième chapitre.

Le premier écrivain qui, à notre connaissance, ait essayé de classer les productions de Beethoven en trois différentes périodes, en assignant à chacune d'elles un caractère esthétique parfaitement reconnaissable, c'est M. Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*. Selon M. Fétis, Beethoven continue avec plus ou moins d'indépendance la manière de ses prédécesseurs Haydn et Mozart jusqu'à la *Symphonie héroïque* (la troisième), qui est de 1804. A partir de ce chef-d'œuvre, le génie de Beethoven éclate dans toute sa magnificence et avec les propriétés de sa seconde manière, qui se prolonge pendant dix ans, c'est-à-dire jusqu'en 1814. C'est pendant cette période féconde que Beethoven produit la symphonie en *si bémol*, celle en *ut mineur*, la *Pastorale*. Voici en quels termes M. Fétis caractérise les productions qui appartiennent à la troisième période de la vie de Beethoven, comprenant la symphonie en *fa* (la huitième),

celle avec chœurs, et les cinq derniers quatuors pour instruments à cordes : « Insensiblement et sans qu'il s'en aperçût, ses études philosophiques donnèrent à ses idées une légère teinte de mysticisme qui se répandit sur tous ses ouvrages, comme on peut le voir dans ses derniers quatuors; sans qu'il y prît garde aussi, son originalité perdit quelque chose de sa spontanéité en devenant systématique. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès, le développement du sujet alla jusqu'à la divagation, la pensée mélodique devint moins nette, l'harmonie fut empreinte de plus de dureté. Enfin Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, *moins par l'effet d'une soudaine inspiration que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité*[1]. » Pris dans sa généralité et sans vouloir en appliquer les conséquences à aucune œuvre particulière, ce jugement de M. Fétis nous paraît irréfutable. Comme le dit très-bien le savant critique, les dernières compositions de Beethoven se font remarquer par le développement excessif des épisodes, par la dureté de l'harmonie, par la fréquence et l'étrangeté des modulations, enfin par cette prédominance de la volonté systématique du penseur et du philosophe sur la spontanéité de l'artiste et du musicien.

Il serait assez difficile de préciser quels sont les principes qui ont guidé M. de Lenz dans la classification des œuvres de Beethoven. Ce qui ressort de plus clair de l'ouvrage confus, *Beethoven et ses trois styles*, où il a entassé les effluves de son enthousiasme pour

1. Voy. la *Biographie universelle des musiciens*, article Beethoven.

le grand musicien, c'est que M. de Lenz préfère les dernières compositions de Beethoven à toutes celles qui forment le partage de la première et de la seconde manière. Ce n'est pas que M. de Lenz ne reconnaisse lui-même que dans les dernières productions de l'auteur de la *Symphonie avec chœurs* (la neuvième), « on trouve souvent des choses bizarres et choquantes » pour l'oreille des simples amateurs de bonne musique; « mais, ajoute-t-il, s'arrêter à ces étrangetés serait se montrer indigne de savourer les beautés ineffables qu'on rencontre encore plus souvent dans les œuvres dernières de ce sublime génie, » dont la troisième manière « est un jugement porté sur le *cosmos* humain, et non plus une participation à ses impressions[1]. » Jamais M. Listz ne s'est mieux exprimé.

Pour M. Oubilichef, qui ne vise pas si haut que M. de Lenz, son contradicteur, il divise la vie et l'œuvre de Beethoven en trois périodes : les années comprises entre 1793 et 1804, où Beethoven est visiblement sous l'influence d'Haydn et de Mozart, et dont la *Symphonie héroïque*, qui marque l'émancipation de son propre génie, est l'œuvre capitale; la deuxième période, renfermée entre 1804 et 1814, et qui donne naissance aux plus magnifiques productions, telles que la symphonie en *ut mineur*, la *Pastorale*, celle en *la*, y compris la huitième symphonie en *fa*. La troisième période s'écoule de 1814 à 1827; elle se distingue par la *Symphonie avec chœurs* et les cinq derniers quatuors. On voit que la classification

1. Voy. les *Analyses de piano*, p. 2.

de M. Oubilichef est à peu près celle de M. Fétis, dont le nouveau biographe accepte assez volontiers les jugements. M. Oubilichef analyse successivement les productions de Beethoven qui appartiennent à chacune des trois périodes, dont il s'efforce de caractériser le style par des observations judicieuses, puisées dans les lois essentielles de l'art. Nous ne suivrons pas M. Oubilichef dans les menus détails de son analyse de l'œuvre du grand maître ; quelques observations suffiront pour donner une idée de l'esprit qui dirige sa critique.

M. Oubilichef commence l'analyse des compositions de Beethoven qu'il range dans la seconde période de sa carrière féconde par les réflexions suivantes : « Les circonstances biographiques qui dominent la seconde période de la vie de Beethoven se réduisent à une surdité croissante, aux progrès d'un amour malheureux, et au pouvoir funeste que son frère Charles acquit sur le moral et les déterminations du grand artiste. De ces trois causes de perturbation, l'une pouvait stimuler le génie de Beethoven ; les deux autres étaient évidemment de nature à réagir sur lui d'une manière défavorable. Le caractère du grand artiste s'altéra ; il perdait de plus en plus le sentiment de certains effets harmoniques et acoustiques.... Peu à peu le caprice et la mauvaise humeur troublèrent les inspirations de Beethoven ; des règles importantes furent mises en oubli ; l'originalité véritable et difficile, qui consiste à trouver l'*inconnu dans le beau*, toucha par accès ou par boutades à la bizarrerie et à la déplaisance qui constituent l'*originalité facile, à la portée de tout le monde*. Il arriva aussi au

grand artiste de se complaire dans ses idées, de s'oublier dans leur développement jusqu'à perdre de vue le point essentiel en toutes choses, je veux dire le trop et le trop peu, ce redoutable écueil de l'effet et du succès, qui ne s'obtiennent qu'autant qu'on a su éviter l'un et l'autre. » « Certains critiques, égarés par leur enthousiasme, ont prétendu, pour justifier Beethoven, que l'idée de longueur en musique est purement relative, que tout dépend de l'abondance ou de la disette des matériaux qu'on met en œuvre, que d'ailleurs ce qui semble trop long à l'un peut sembler trop court à l'autre, etc. C'est là une opinion radicalement fausse. Si elle était vraie, il n'y aurait plus rien de vrai ou de faux pour la critique; tout serait relatif, les beautés comme les imperfections[1]. » Ce sont là de bonnes et excellentes paroles. M. Oulibichef y soulève la grande question de la certitude dans l'appréciation du beau, qui est une des faces de la certitude dans la connaissance. Il n'est pas possible de méconnaître la vérité des principes sur lesquels s'appuie la critique de M. Oulibichef; on peut douter toutefois que ces principes soient justement applicables à la partie de l'œuvre de Beethoven qu'examine le biographe. M. Oulibichef ne nous semble pas suffisamment pénétré de cette vérité, puisée non pas dans les lois abstraites de la pensée, mais dans la nature vivante des choses et des hommes, que certains défauts sont l'accompagnement nécessaire des plus admirables créations du génie. Donnez à des hommes comme Dante, Shakspeare,

1. Page 157.

Corneille ou Beethoven, cette mesure, cette pondération délicate de l'esprit et de la sensibilité qui se nomme le goût, et vous leur enlèveriez peut-être quelque chose de la force qui leur a été nécessaire pour accomplir l'œuvre que nous admirons. Tout ce que dit M. Oulibichef sur certaines aberrations harmoniques qu'on rencontre dans les œuvres de Beethoven, les passages qu'il cite, et qui avaient déjà été relevés soit par M. Fétis, soit par d'autres bons esprits de l'Allemagne, tels que l'auteur *bien connu* (*wohlbekannten*) des charmantes lettres sur la musique que nous avons appréciées depuis longtemps[1], sont incontestablement des erreurs ou des caprices de génie que rien ne justifie; mais M. Oulibichef ne va-t-il pas trop loin, et son excellent esprit ne se laisse-t-il pas égarer par des subtilités indignes d'un appréciateur des belles choses, quand il méconnaît le prix de l'admirable morceau, l'*andante scherzando*, de la symphonie en *fa*? Ici nous sommes entièrement de l'avis de M. Berlioz, qui a dit de ce morceau: « Cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste. »

M. Oulibichef est bien plus dans la vérité large du sens commun lorsqu'il réfute les sophismes de M. de Lenz et autres illuminés, qui proclament que les symphonies de Beethoven « sont des événements de l'histoire universelle plutôt que des productions musicales de plus ou moins de mérite. » « Dans tout ce fatras de l'illuminisme musical, dit M. Oulibichef, je n'ai trouvé qu'une chose qui ressemble de loin à un

1. *Musikalische Briefe, Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstleir.*

argument, et qui peut-être vaut la peine qu'on y réponde. Les adeptes en appellent à l'*avenir* pour l'intelligence des œuvres de Beethoven aujourd'hui incomprises, se fondant sur ce que d'autres grands inventeurs ont été raillés de leur vivant au sujet des plus sublimes découvertes. Dans les sciences, oui; en littérature, fort rarement; *en musique, jamais.* Tous les grands compositeurs, depuis Josquin, Orlando di Lasso et Palestrina, jusqu'à Monteverde et Meyerbeer, ont été appréciés à leur juste valeur et quelquefois surtaxés par les contemporains[1]. »

Trois hommes, aussi différents par le génie que par le caractère, ont créé la musique instrumentale et ce magnifique poëme qu'on nomme la symphonie: ce sont Haydn, Mozart et Beethoven. Du grand atelier de formes et de combinaisons harmoniques de toute nature qui constitue l'œuvre colossale de Sébastien Bach, et particulièrement des sonates pour clavecin de son fils Emmanuel, qui déjà avait mis dans son style quelque chose de cet agrément et de cette légèreté qui devaient prévaloir dans la musique moderne, Joseph Haydn tire une partie des éléments dont il compose successivement son œuvre admirable. Il entremêle ces emprunts faits à l'art un peu sévère de son pays de l'étude des maîtres italiens, surtout d'un nommé Sammartini, homme de génie, dont l'œuvre prématuré, comme celui de notre Gossec, est resté inconnu, et paraît avoir beaucoup servi à l'éducation du père de la symphonie. Haydn est un musicien de premier ordre qui, par l'abondance des idées mé-

1. Voy. page 308.

lodiques, par la clarté du plan et la pureté constante du style, n'a pas été dépassé. Il reste le maître par excellence qu'il faudra toujours étudier, et dont l'influence est salutaire sur la postérité qui se nourrit de sa parole. Mozart, enfant divin dont le berceau est déjà rempli de miracles, apprend tout, ose tout, et embrasse toutes les formes. Il mêle les ressouvenirs de l'école italienne, dont il fut aussi un disciple respectueux, aux emprunts qu'il fait aux maîtres de son pays, Emmanuel Bach, Gluck et Haydn, et il enfante un œuvre unique, où le charme, la tendresse et la profondeur du sentiment s'unissent à l'élégance des formes, à la pureté d'une harmonie constamment hardie, qui devance les temps. Selon l'heureuse expression de M. Oulibichef, Mozart trouve l'*inconnu dans le beau*. Ses plus grandes témérités de langage sont des intuitions de la nature des choses que l'avenir s'empressera de consacrer. Mozart occupe dans l'histoire de l'art cette place unique qui appartient à la grâce suprême qui s'insinue et domine sans effort : il est le bien-aimé de la sainte triade qui unit le père au fils, le passé à l'avenir. Son œuvre, plus étendu et plus varié que celui d'Haydn, embrasse tous les genres, et dans tous l'artiste incomparable atteint la perfection. Venu après ces deux grands hommes, Beethoven, qui est bien un enfant du XIXe siècle, en révèle aussitôt le caractère maladif et dominateur. Indocile dès les premiers bégayements de sa muse, il apprend mal la langue des maîtres consacrée par les chefs-d'œuvre de ses devanciers, et il se hâte de rompre tout commerce avec la tradition des écoles d'Italie, dont il repousse et dédaigne la bénigne in-

fluence. Beethoven est le premier grand compositeur de son pays qui ne franchira pas les monts, et qui, ainsi que Weber et Schubert, n'ira pas s'inspirer au beau pays *où fleurissent les orangers*. Préoccupé d'idées grandioses qui dépassent peut-être le monde purement musical, poëte et philosophe, s'abreuvant constamment aux sources troublées des utopies divines, et la tête toujours remplie des rêves immortels de la révolution française, l'auteur de la *Symphonie héroïque*, de celle en *ut mineur*, de la symphonie en *la*, de la *Pastorale* et de la *Symphonie avec chœurs*, crée un œuvre grandiose, où l'infini des horizons, la magnificence et la nouveauté des effets, se manifestent au milieu des plus éblouissantes splendeurs de la poésie lyrique, et se mêlent avec le sanglot de la passion au souffle panthéiste qu'exhale la nature, dont il évoque les voix mystérieuses. Comme Goëthe dans son *Faust*, comme Byron dans *Manfred* et Châteaubriand dans *René*, Beethoven est l'écho de son temps; il en a le trouble et la grandeur, il en possède l'énergie et les infirmités. L'effort est partout sensible dans son œuvre, bien moins complexe que celui de Mozart, puisque Beethoven n'a complétement réussi ni dans le genre dramatique, ni dans l'oratorio et la musique religieuse. Il violente la langue pour lui faire dire ce qu'il veut, et ne s'inquiète ni des lois essentielles de l'harmonie, ni de la proportion des parties qui doivent concourir à l'effet de l'ensemble; mais il atteint le but, et, comme un titan révolté, il escalade son idéal en entassant Ossa sur Pélion. C'est par là que Beethoven mérite le pardon de ses fautes, et qu'on oublie les moyens qui

l'ont conduit au trône solitaire où il domine en *poeta sovrano*. Les sonates, les concertos, les trios pour piano, violon et violoncelle, les quatuors pour instruments à cordes, les ouvertures et les neuf symphonies, qui forment la partie originale de l'œuvre de Beethoven, renferment des beautés, contiennent des effets, et ouvrent à l'art musical des perspectives que les génies d'Haydn et de Mozart n'ont point connus. Moins universel et moins exquis que Mozart, qui est la perfection même et qui parle tout naturellement la langue révélée des anges; moins naïf, moins correct et moins créateur, dans le vrai sens du mot, que le père de la symphonie, qui à soixante-neuf ans écrivait encore un chef-d'œuvre plein de jeunesse que nous avons entendu récemment au Conservatoire, *les Saisons*, où tous les compositeurs modernes ont puisé depuis cinquante ans; Beethoven dépasse ses deux immortels prédécesseurs par la sublimité de l'inspiration lyrique, par le pittoresque de l'instrumentation, par le charme irrésistible d'une fantaisie puissante dont les mirages s'entremêlent au pathétique de la passion. C'est ce caractère dramatique qu'on trouve dans les compositions instrumentales de Beethoven, qui le distingue d'Haydn et de Mozart, et qui rattache ce merveilleux génie au XIXe siècle.

Dans un passage des *Mémoires d'Outre-Tombe*, Châteaubriand, parlant de Napoléon et de l'influence qu'a eue son génie sur le caractère de la nation française, a dit en propres termes : « Sa fortune inouïe a laissé à l'outrecuidance de chaque ambition l'espoir d'arriver où il n'était point parvenu. » Ce n'est point

forcer l'analogie des choses que d'appliquer le sens de ces paroles aux prétendus successeurs de Beethoven, à cette tourbe de détestables musiciens qui a envahi l'Allemagne, et qui a pris à tâche d'exagérer les défauts de l'auteur immortel de la *neuvième Symphonie* et des *six* derniers quatuors. Hâtons-nous cependant de conclure avec le grand écrivain que nous avons cité : « Tel est l'embarras que cause à l'écrivain impartial une éclatante renommée, il l'écarte autant qu'il peut, afin de mettre le vrai à nu ; *mais la gloire revient comme une vapeur radieuse et couvre à l'instant le tableau.* »

Le livre de M. Oulibichef sera lu avec intérêt. Il renferme d'excellentes observations qui, sans être bien nouvelles, ont le mérite de ramener les esprits à des vérités éternelles que le plus beau génie du monde ne peut transgresser impunément. Beethoven est grand malgré ses fautes et malgré la horde de musiciens barbares qui s'autorisent de ses erreurs pour enfanter des œuvres monstrueuses qu'on destine à l'avenir, parce que heureusement nous ne sommes pas dignes de les comprendre.

C'est au génie de Beethoven, dont nous venons de caractériser l'œuvre grandiose et pathétique, que la France doit, sans contredit, de comprendre mieux chaque jour la poésie intime de la musique instrumentale. Il fallait le peintre dramatique de la *Symphonie héroïque*, de celle en *ut mineur* et de la symphonie en *la*, pour initier l'élite de la société française aux beautés d'un art mystérieux, qui semble se refuser, comme la lumière, à toute analyse immédiate, et n'avoir d'autres lois que le caprice des sons.

Sans doute on exécutait à Paris, vingt-cinq ans avant la révolution, les chefs-d'œuvre d'Haydn et de Mozart; mais ce n'est que depuis la création de la Société des Concerts que le goût de la musique instrumentale s'est répandu dans une classe, de plus en plus nombreuse, de vrais amateurs. Aussi les concerts, les soirées, les matinées, les séances publiques ou intimes plus ou moins musicales, se multiplient chaque année d'une manière effrayante. Hier encore nous étions assourdis par deux émissaires de M. Listz, qui nous faisaient entendre dans les salons de la maison Érard un de ces morceaux de musique, un concerto pour deux pianos, que le célèbre virtuose écrit pour les générations de l'avenir. Que les idées et les accords de MM. Listz, Wagner et compagnie, leur soient légers! Quel chaos! quels non-sens! Ah! M. Brendel, l'historiographe de la nouvelle école, a bien raison de dire que « c'est là de la musique purement spirituelle (*rein geistige musik*), et non plus de la musique qui puisse se manifester en entier dans le *domaine des sons* [1]. » Revenons, revenons à la musique du passé, à la musique *monumentale*, comme dirait M. Richard Wagner, et à la Société des Concerts du Conservatoire, qui en est l'interprète le plus digne.

Ils ont inauguré la trentième année de leur existence, le 11 février 1857, par la symphonie en *ut* de Mozart, à laquelle ont succédé les chœurs d'*Une Nuit de Sabbat*, de Mendelssohn, œuvre étrange, pleine de

1. J'emprunte cette singulière citation au livre de M. Oulibichef sur Beethoven, p. 327.

vigueur, mais non pas de lumière. La séance s'est terminée par la symphonie en *la*, dont le public a redemandé l'*andante*.

Le second concert a commencé par une ouverture de *Ruy-Blas*, de Mendelssohn. Mendelssohn ne brille pas décidément par l'abondance des idées, et cette ouverture de *Ruy-Blas*, remarquable par la facture et le talent qu'elle révèle, en est une nouvelle preuve. Quelle différence avec la symphonie en *si bémol* d'Haydn, qu'on a exécutée après, et dont le public enchanté a fait recommencer le menuet! Quelle clarté, quel charme, quelle bonhomie divine et quel art sans efforts! Ah! messieurs les faiseurs de symphonies et d'ouvertures romantiques, vous n'avez pas détrôné le patriarche de la musique instrumentale. Après la symphonie d'Haydn, on a exécuté un chef-d'œuvre qui procède de la même famille de grands musiciens, je veux dire le finale du troisième acte de *Moïse*. Quoique les *soli* fussent chantés par des virtuoses de la force de Mlles Rey, Lhéritier, etc., ce finale colossal a rempli la salle d'une sonorité qu'on pourrait dire *lumineuse*.

Le troisième concert a été particulièrement remarquable par la *neuvième* symphonie de Beethoven, qui remplissait le premier numéro du programme, et dont l'exécution a duré *une heure et un quart!* Cette composition colossale, que M. de Lenz a qualifiée « le dernier mot du style symphonique, » est une pierre de discorde jetée aux critiques de tous les pays. En Allemagne, on n'est pas moins partagé que nous ne le sommes en France, non pas sur la valeur absolue d'une conception aussi étonnante, mais sur l'effet de

l'ensemble et sur la possibilité de goûter une œuvre dont les proportions dépassent les forces de l'attention ordinaire des hommes. Pour nous, qui ne craignons jamais de dire notre façon de penser sur une conception du génie, quelque grand qu'il soit, nous avouerons aujourd'hui, comme nous l'avons fait autrefois, que le premier morceau de la *Symphonie avec chœurs* nous paraît toujours un peu obscur et d'un développement pénible. On a beau faire la part de la profondeur de l'idée et de la sombre accumulation des effets de l'harmonie, le morceau est laborieux et ne se conçoit pas sans fatigue, défaut énorme dans tous les arts, mais surtout en musique. Le *scherzo-vivace* au contraire, qui en est le second épisode, est une merveille de grâce, de flexibilité, de rhythme et de variété. Ce morceau est surpassé par l'*andante* qui vient après, c'est-à-dire par une de ces inspirations qui ouvrent à l'imagination des horizons entrevus dans des rêves enchantés, et qui élèvent Beethoven au-dessus de tous les musiciens qui l'ont précédé. La quatrième partie de la symphonie, jusqu'au moment où les chœurs s'adjoignent aux instruments, renferme encore des détails pleins de vigueur, entre autres le récitatif des contre-basses, dont on a tant abusé depuis; mais l'ensemble est infiniment trop long, et mal écrit pour les voix, qui ne peuvent jamais arriver à une exécution supportable. Après l'audition d'une composition de cette étendue, on est brisé, et on ne demande plus qu'à aller respirer le grand air.

Au quatrième concert, qui s'est donné le 22 février, la société a fait entendre une nouvelle sym-

phonie de M. Reber, qui a été accueillie avec faveur. M. Reber est un musicien distingué, plein de goût et de mesure, qui ne s'aventure jamais trop loin de ses forces, et qui produit des œuvres qui recommandent son nom à tous les vrais connaisseurs. Sa nouvelle symphonie renferme des détails charmants, d'une instrumentation claire et pourtant colorée. Le *menuet* a été surtout fort remarqué par le public. La séance s'est terminée par l'introduction de l'oratorio de *Samson*, de Haendel, dont Mlle Ribault, de l'Opéra, a chanté le solo de soprano. Voilà un style grandiose et vraiment biblique! C'est simple, large, et pourtaut ému. Quels effets obtient Haendel avec une instrumentation qui se compose du quatuor, de contrebasses, de quelques trompettes et d'un hautbois qui donnent à la mélopée un caractère héroïque! Le public a chaudement applaudi cette belle page de musique sacrée, qui, pour être dramatique et remplie d'accords de *septième sur la dominante*, n'en est pas moins religieuse pour cela.

Le cinquième concert n'a eu de remarquable que l'exécution parfaite de la *Symphonie Pastorale*, un chœur d'*Euryanthe* de Weber, et la symphonie en *sol* d'Haydn, qui a clos la séance; mais l'événement musical de l'année a été l'exécution des *Saisons*, d'Haydn, au sixième concert, qui a eu lieu le 22 mars. C'est la première fois qu'on entendait à Paris cette œuvre d'un musicien admirable, qui, comme le dieu de la Genèse, a tiré le monde musical presque du néant. C'est en 1801 que le maître a composé cette belle idylle, dont les paroles sont du docteur Van Swieten, l'auteur du poëme de *la Création*. Haydn

avait alors *soixante-neuf ans*, étant né le 31 mars 1732. « J'assistais à la première exécution de cet oratorio chez le prince de Schwarzenberg, dit Carpani. Il fut vivement et généralement applaudi. Moi-même, émerveillé de voir sortir de la même tête deux productions si différentes, si riches et si parfaites, je courus, dès que le concert fut fini, vers Haydn, pour lui en faire mon compliment. A peine avais-je ouvert la bouche, qu'Haydn m'arrêta en disant ces mémorables paroles : « Je suis bien aise que ma musique soit « agréable au public; mais pour cette composition, « je ne veux pas recevoir de compliments de vous. « Je suis bien sûr que vous comprenez vous-même « qu'elle est loin de valoir *la Création;* je le sens, et « vous devez le sentir aussi. En voici la raison : dans *la* « *Création*, les personnages étaient des anges; dans *les* « *Quatre saisons*, ce sont des paysans[1]. » Il y a d'autres raisons encore que celle indiquée par Haydn qui rendent la pastorale des *Saisons* inférieure au poëme de *la Création :* c'est la prolongation indéfinie du style descriptif, où le docteur Van Swieten avait engagé le compositeur, sans s'inquiéter si l'art musical comporte, comme la poésie, une trop grande exactitude dans la peinture des phénomènes extérieurs de la nature. Le docteur avait un si grand amour pour le style descriptif, qu'il voulait absolument qu'Haydn fît entendre dans *les Saisons* le *chant des grenouilles ;* « mais, dit Carpani, Haydn tint bon et refusa, à l'imitation d'Homère, de s'embourber dans le marais. »

1. Douzième lettre.

Après une courte introduction symphonique qui a pour objet de peindre la transition de l'hiver au printemps, ce moment indécis où la froidure de la saison qui s'en va se mêle aux chaudes bouffées de la nature renaissante, vient un chœur à quatre parties, d'une harmonie suave et du plus charmant effet, qui a été bien souvent imité depuis. L'air de basse, que chante aussitôt le laboureur Simon :

Le laboureur s'empresse,
Il mène aux champs ses bœufs....

est d'un accent plein de bonhomie agreste. Le motif de cet air est resté dans la mémoire prodigieuse de Rossini, qui en a tiré les premières mesures de l'*allegro* du trio final du *Barbier de Séville :*

Zitti, zitti,
Piano, piano.

La première partie des *Saisons*, pleine de fraîcheur et d'entrain, se termine par un chœur fugué, en l'honneur de la Providence, vigoureusement écrit. L'été commence par un air de basse que chante Simon, auquel s'enchaîne un chœur non moins vigoureux que celui qui termine le printemps. On y célèbre les bienfaits du dieu de la nature, le soleil ; mais les deux morceaux les plus saillants de la seconde partie, c'est d'abord l'air pour voix de ténor que chante Lucas, pour exprimer l'accablement du pauvre travailleur :

Soleil, ton poids est trop lourd.

Ce morceau renferme à un très-haut degré le genre de mérite qu'on recherche dans la musique pitto-

resque, de peindre à l'oreille le phénomène physique de la lassitude. Le chœur de l'orage avec les différents épisodes qui le préparent et le suivent n'est pas moins remarquable.

Le chœur de la chasse, qui fait partie de l'*Automne*, est un chef-d'œuvre connu et admiré depuis un demi-siècle. On n'a rien écrit de mieux dans ce genre, pas même l'ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul, qui en est une imitation évidente. Ce chant admirable, où tous les incidents de la chasse sont reproduits avec une fidélité poétique qui n'a pas été égalée, a produit sur le public du Conservatoire un effet puissant. On n'a pas moins applaudi le chœur des vendangeurs, ainsi que la chanson du *rouet*, qui marque le retour de l'hiver. Cette grande composition d'un vieillard de *soixante-neuf ans* respire d'un bout à l'autre cet amour naïf et profond de la nature, partage d'une âme chrétienne pour qui la succession des phénomènes du monde matériel est la révélation d'une providence divine. Les idées sont aussi claires, aussi sereines, aussi touchantes, pourrait-on dire, que la forme qui les exprime est limpide, simple et d'une admirable économie d'effets. Haydn ne se paye pas de mots ; il parle toujours pour dire quelque chose et ne s'aventure guère au delà des limites de son génie, celui d'un maître qui a tiré la musique instrumentale du chaos. Il est le père éternel de la musique moderne ; il a engendré Mozart, lequel a engendré Beethoven et la race des titans. La postérité a ratifié le jugement qu'Haydn a porté lui-même sur *les Saisons ;* cela ne vaut pas *la Création*. N'oublions pas que, cinq ans après la première exécution des *Saisons* chez le prince

de Schwarzenberg, on écrivait dans la même ville de Vienne, en 1806, et sur la même donnée, la *Symphonie Pastorale*, le plus magnifique poëme que la nature ait inspiré. Les paroles des *Saisons* ont été traduites en français par M. Roger, de l'Opéra, qui a chanté avec un bon sentiment la partie de Lucas, surtout le bel air de l'été : *Soleil, ton poids est trop lourd !* M. Bonnehée a chanté aussi avec grand succès la partie de Simon. Les chœurs et l'orchestre ont été dignes de l'œuvre d'Haydn, que le public parisien entendait pour la première fois.

Au septième concert, qui s'est donné le 5 avril, on a exécuté la symphonie en *fa* de Beethoven, la huitième, dont le public a voulu réentendre l'*andante scherzando* qui en forme la seconde partie, et dont le dernier biographe de Beethoven, M. Oulibichef, a le malheur de ne point apprécier l'ineffable élégance. Après ce chef-d'œuvre est venu un air d'un opéra de Haendel, *Aétius*, qui a été chanté dans la perfection par M. Stockhausen, de l'Opéra-Comique. Ne cessons pas de dire avec Beethoven parlant de Haendel, dont il admirait le génie biblique : Quel grand style que celui de l'auteur des *Macchabées*, de *Samson*, de *la Fête d'Alexandre*, du *Messie* et de vingt chefs-d'œuvre semblables ! Quelle instrumentation pittoresque avec si peu d'éléments, des instruments à corde soutenus d'un hautbois et de quelques trompettes ! Cet air d'*Aétius*, avec des vocalises obligées, qui font partie intégrante de la mélodie et qui embrassent une étendue presque de deux octaves, M. Stockhausen l'a chanté comme aucun virtuose connu ne pourrait le faire. Hâtons-nous de dire que M. Stockhausen n'est

point un élève du Conservatoire, que dirige M. Auber. Un fragment d'un quatuor d'Haydn, celui en *fa dièze mineur*, exécuté par tous les instruments à cordes, autre chef-d'œuvre d'un maître qu'on ne peut pas oublier, et puis *le Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn, ont rempli le reste de la séance. Dans cette composition délicieuse de Mendelssohn, qui rappelle si fortement l'imagination de Weber, surtout la couleur d'*Oberon*, on remarque toujours l'*allegro appassionato*, les couplets avec accompagnement du chœur, le *scherzo* et la *marche*, qui a un si grand caractère.

Le huitième concert n'a pas été moins intéressant que le septième. La symphonie en *ut* de Mozart, dont l'*andante* et l'*allegro* sont les parties saillantes, l'introduction de l'oratorio de *Samson* de Haendel, la symphonie en *ré* de Beethoven, en ont fait les frais. En général, la Société des Concerts a fait cette année des efforts pour enrichir son programme de quelques vénérables nouveautés. Qu'elle persévère dans cette voie, et qu'elle n'oublie pas surtout qu'il y a l'œuvre d'un homme puissant, Sébastien Bach, qui sort des catacombes, et dont elle doit au public la vulgarisation !

La trente-deuxième demi-brigade, commandée par l'intrépide M. Pasdeloup, qui s'est fait connaître sous le nom de *Société des jeunes Artistes*, marche, de bien loin sans doute, sur les traces de la Société des Concerts. Si son intelligence égalait sa vaillance, ce serait le phénix de nos bois. M. Pasdeloup s'abuse peut-être un peu sur la portée légitime de son ambition, et parfois il ferait bien de modérer son zèle. Quoi qu'il en soit, ses intentions sont bonnes, et son activité

bruyante mérite d'être encouragée, puisqu'elle concourt à la propagation de la bonne nouvelle. Audacieuse comme elle est, la *Société des jeunes Artistes* est montée la première sur la brèche, et dès le 7 décembre 1856 elle faisait entendre dans la salle Herz la symphonie en *la majeur* de Mendelssohn, qui n'est pas une merveille. Le premier morceau est confus, comme toujours, et la pensée du maître ne se dégage que péniblement à travers une instrumentation trop chargée de petits effets de sonorité. L'*andante*, qui se compose d'une phrase de plain-chant, au-dessous de laquelle les basses dessinent un *ricamo* piquant, est plus saillant que le premier morceau ; il vaut mieux aussi que l'*allegretto* qui forme le troisième épisode de cette œuvre distinguée, dont le finale se fait remarquer par un riche travail des violons. De nombreux fragments d'un chef-d'œuvre de Mozart, *l'Enlèvement au sérail*, ont rempli le reste du programme. M. Bataille a chanté d'une manière remarquable l'air bouffe d'Osmin, dont les paroles ont été très-bien appropriées à la musique du maître par un jeune compositeur distingué, M. P. Pascal, qui se cache sous le pseudonyme de Hirt. Ces fragments d'un opéra de Mozart peu connu du public français ont produit le meilleur effet. Au second concert, nous avons particulièrement remarqué un quintette pour flûte et instruments à corde, de Mozart, et l'introduction de *Moïse*, de Rossini. La quatrième séance avait attiré un grand nombre d'artistes curieux d'entendre la symphonie en *mi bémol* de Robert Schumann, dont les compositions sont peu connues à Paris, et nous pouvons dire que l'essai n'a pas été très-

heureux pour ce rival de Mendelssohn, qui jouit en Allemagne d'une réputation considérable. L'instrumentation de M. R. M. Schumann, touffue comme celle de Mendelssohn, se rapproche par les défauts des mauvaises tendances de la troisième manière de Beethoven. On voit que M. Schumann se donne une peine incroyable pour paraître profond et original. Après beaucoup d'efforts, il n'arrive qu'à la confusion et à la bizarrerie. Quelle différence, bon Dieu! de cette œuvre pénible de M. Schumann avec l'*andante* et le *finale* d'une symphonie d'Haydn qu'on a exécutés immédiatement après! Au sixième et dernier concert, qui a eu lieu le 15 février, la *Société des Jeunes Artistes* a exécuté la seconde symphonie de M. Camille Saint-Saens, jeune compositeur français, élève de M. Malden, qui donne les plus grandes espérances. Cette composition, remarquable surtout comme facture, a produit le plus grand effet. Le finale, qui en est la partie la plus saillante, est une œuvre de maître qui rappelle beaucoup la manière de Mendelssohn par la richesse des développements et la fermeté du style. Il serait digne de la Société des Concerts de placer sur l'un de ses programmes le finale de la seconde symphonie de M. Saint-Saens, qui, à notre avis, est le meilleur morceau de musique symphonique qui ait été écrit par un Français, sans aucune exception.

A côté de la Société des Concerts et de celle des Jeunes Artistes, qui exécutent les grandes compositions de la musique instrumentale, se sont groupées un grand nombre de sociétés qui se consacrent à la vulgarisation de la musique dite *de chambre*. La première de toutes ces réunions d'artistes éminents est

celle de MM. Alard et Franchomme, qui tient ses séances dans la salle de M. Pleyel. Fondée depuis une dizaine d'années, cette société d'élite attire à ses matinées tout ce que Paris compte d'amateurs délicats. A la cinquième séance, qui a eu lieu le 27 mars, nous avons entendu le troisième quatuor en *mi bémol* pour piano, violon, alto et basse, de Mozart, dont l'*andante* est quelque chose de vraiment exquis, le deuxième quatuor en *sol* de Beethoven, la sonate en *fa* (opéra 17e), pour piano et violoncelle, de Beethoven, qui a été exécutée avec un fini admirable par MM. Francis Planté pour la partie de piano et René Franchomme, fils de l'éminent professeur du Conservatoire, enfin le quintette en *ré* de Mozart, c'est-à-dire une merveille de sentiment et d'inspiration divine.

La société fondée par MM. Maurin et Chevillard pour l'exécution des derniers quatuors de Beethoven continue également d'attirer à ses séances un grand nombre de fidèles. Ces artistes, aussi courageux qu'intelligents, ont enfin résolu le problème légué à la postérité par le génie de Beethoven. Grâce à MM. Maurin et Chevillard, ses derniers quatuors sont compris maintenant. On peut discuter en connaissance de cause le mérite de ces œuvres, qui sont de vrais *monstres* dans le sens antique de ce mot, c'est-à-dire des merveilles de beautés et d'étranges erreurs. Une autre société non moins intéressante est celle fondée, il y a deux ans, par MM. Armingaud et Léon Jacquard pour l'exécution des œuvres de Mendelssohn, sans exclusion des autres grands maîtres de l'Allemagne. Elle a donné cette année, dans les salons de la maison Érard, six séances qui ont été

suivies par une portion choisie du public parisien. A la première séance, qui s'est donnée le 28 janvier, on a exécuté le quatuor en *ré* de Mendelssohn, dont le *menuetto* nous a paru la partie saillante ; la sonate pour piano (opéra 57°) de Beethoven, dont le finale, d'une si grande beauté et d'une difficulté prodigieuse, a été rendu avec énergie par M. Lubeck, talent un peu fruste, mais incontestable. On a terminé par l'*ottetto* de Mendelssohn, morceau distingué, surtout le *scherzo*, qui relève bien un peu du style de Beethoven. A la seconde soirée, nous avons entendu le deuxième trio en *sol majeur*, pour piano, violon et violoncelle, de Mozart. Mme Massart a rendu avec goût et délicatesse la partie de piano de ce délicieux chef-d'œuvre. Puis est venu le onzième quatuor de Beethoven, dont le premier morceau a un caractère étrange, brusque et pathétique comme toute la composition. M. Léon Jacquard et Mme Massart ont exécuté ensuite la sonate en *si bémol*, pour piano et violoncelle, de Mendelssohn. M. Jacquard est un artiste de talent : il a du sentiment, une bonne qualité de son et une grande justesse, qualité précieuse sur le violoncelle. A la troisième séance, on a exécuté admirablement le quatuor en *fa* de Mozart, celui en *mi majeur* de Mendelssohn, qui est un chef-d'œuvre dans le genre compliqué et très-concerté de la troisième manière de Beethoven. On a terminé par un autre quatuor du même auteur, celui en *mi mineur* (opéra 44°), dont le *scherzo* et l'*andante* sont les parties vives et remarquables. La quatrième séance a été particulièrement intéressante par l'exécution du soixante-quinzième quatuor d'Haydn, dont l'*adagio*

est aussi beau que les plus belles inspirations de Beethoven. À la cinquième séance, le public a vivement applaudi le deuxième quatuor en *la* de Mendelssohn, dont le fragment intitulé *Intermezzo* est l'une des plus heureuses inspirations de ce compositeur éminent. Certes MM. Armingaud et Léon Jacquard méritent qu'on les encourage dans la mission qu'ils se sont donnée de répandre les œuvres du plus jeune des plus grands compositeurs qu'a produits la terre classique de la musique instrumentale.

Nous avons gardé pour la fin de cette longue chronique un artiste hors ligne, un de ces virtuoses conquérants qui nous arrivent de temps en temps du septentrion pour réveiller en nos esprits blasés le goût de l'admiration : nous voulons parler du pianiste Rubinstein. On ne joue vraiment du piano qu'en Allemagne, comme on ne joue naturellement du violon qu'en Italie. Les Corelli, les Tartini, les Pugnani, les Viotti et les Paganini, c'est-à-dire les plus grands violonistes du monde, sont tous Italiens, comme les Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Hummel, Chopin, MM. Listz, Thalberg, les créateurs de la musique de piano, ainsi que les artistes éminents qui ont le mieux possédé le mécanisme de cet instrument difficile, sont nés de l'autre côté du Rhin. Sans doute on cultive le piano avec succès en France, on y possède peut-être la meilleure école de violon qui existe et les orchestres les plus parfaits de l'Europe. Ce ne sont là pourtant que les résultats d'une volonté tenace où manque la spontanéité de la nature, sans laquelle rien de grand n'est possible dans les arts. Au bout de quelques années,

la séve de l'inspiration est tarie; on ne sait plus à quelle médiocrité habile se vouer, on désespère de soi, on s'ennuye d'entendre tant de pauvres diables broyer des sons sans idées. Heureusement, il survient tout à coup un véritable artiste, comme Chopin, Listz, Thalberg ou M. Rubinstein, qui relève le goût public et lui ouvre de nouveaux horizons. M. Rubinstein est Russe, assure-t-on, et habite Saint-Pétersbourg; mais son éducation musicale est aussi allemande que sa physionomie, qui rappelle fortement celle de Beethoven. Voilà une ressemblance de bon augure, qui impose à M. Rubinstein une terrible responsabilité. M. Rubinstein, qui a tout au plus trente ans, est déjà venu à Paris. De vieux amateurs se rappellent l'avoir entendu tout enfant, et avoir conçu des espérances sur l'avenir de son talent précoce. Ce talent, qui est aujourd'hui dans sa maturité, s'est produit avec un succès immense dans un concert qu'il a donné à la salle de M. Herz, le 23 avril 1857. Son exécution prodigieuse réunit la force et l'impétuosité qu'on admirait dans le talent de M. Listz, à la grâce et à la délicatesse de touche qui caractérisaient le jeu de Chopin. Aucune difficulté de mécanisme n'arrête M. Rubinstein. Il domine son instrument comme un cosaque du Don domine son cheval à tous crins, dont il réfrène à volonté l'ardeur sauvage. Il est calme, sérieux sans afféterie, *senza smorfie*, comme disent les Italiens, et ne se donne pas les poses ridicules d'un héros de roman, comme le faisait M. Listz dans le temps fabuleux des *Lettres d'un Voyageur*. Dans la *Marche des Ruines d'Athènes*, arrangée pour le piano, il semblait que sous les doigts de M. Rubinstein

on entendit distinctement les sonorités multiples et étranges de l'orchestre de Beethoven. Le virtuose n'a pas été moins admirable dans l'exécution d'une gigue de Mozart, qu'il a rendue avec ce mélange de force et de grâce aisée qui sont les deux qualités saillantes de son admirable talent.

M. Rubinstein ne se contente pas d'être un virtuose de premier ordre : il vise aussi à la réputation de compositeur, et son ambition serait de la plus haute lignée. Un concerto pour piano et accompagnement d'orchestre, qu'il a fait entendre à cette même soirée, renferme quelques bonnes parties. L'introduction, un peu vague, n'offre rien de remarquable, tandis que l'*andante* qui suit est d'un meilleur style, et révèle des idées mélodiques qui n'abondent pas toujours dans les compositions du jeune *maestro*. Une polonaise, sorte de fantaisie pour le piano, que M. Rubinstein a exécutée avec une rare perfection, nous a paru un morceau mieux inspiré que le précédent : certaines oppositions de rhythmes surtout ont mis en relief la bravoure du virtuose. Enfin M. Rubinstein a fait entendre aussi une symphonie de sa composition qui laisse beaucoup à désirer, et pour le plan, la nature des idées, peu saillantes, et pour l'instrumentation, qui manque de sonorité et de coloris. En général, M. Rubinstein, dont on ne peut contester l'habileté dans l'art d'écrire, nous semble procéder trop visiblement de certains défauts de Beethoven, et viser au style dramatique, qui, dans la musique purement instrumentale, ne doit être qu'un accessoire. Que le brillant virtuose y prenne garde, et que la musique de M. Listz lui soit un enseignement salutaire!

Que conclure de cette foule de sociétés qui se sont organisées à Paris pour l'exécution de la musique instrumentale, de ce nombre considérable de concerts et d'artistes plus ou moins dignes de cette qualification, qui tous les ans s'imposent à l'attention publique? Il faut en conclure que le goût de la musique pure, de celle qui vit de sa propre vie et sans le secours de la parole, se propage et devient un besoin d'une fraction de la société française. Qu'on ne s'y trompe pas, la Société des Concerts a porté ses fruits. En divulguant, depuis trente ans, les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale, en habituant le public à suivre d'une oreille enchantée les symphonies de Beethoven, de Mozart, d'Haydn, les inspirations de Weber et de Mendelssohn, elle a élevé son intelligence, et l'a rendu plus exigeante pour les faiseurs de fantaisie et les improvisateurs de *cabalette*. Oui, les fantaisistes de toute nature sont aujourd'hui complétement abandonnés. Qu'ils écrivent, qu'ils peignent ou qu'ils chantent, la génération qui s'avance ne fait plus attention à eux : on veut être instruit de ce qu'on ignore, on veut être charmé par des virtuoses comme M. Sivori ou M. Rubinstein, et l'on préfère l'*Oberon* de Weber au Théâtre-Lyrique, au *Trovatore* de M. Verdi sur la scène de l'Opéra. Grand signe de progrès!

15 juin 1857.



XII

Bordogni.

L'histoire des chanteurs célèbres a toujours été un sujet fort délicat à traiter. Tout manque à la critique pour poser les bases d'un jugement équitable, qui puisse être facilement contrôlé par l'opinion des lecteurs. Non-seulement on a beaucoup de peine à recueillir les éléments certains d'une biographie raisonnable, qui ne se transforme pas en une ridicule apothéose; mais l'appréciation du talent particulier de chacun de ces êtres maladifs qu'on nomme des virtuoses est une tâche encore plus difficile à remplir. Que reste-t-il dans l'esprit après l'émotion profonde que nous a fait éprouver un chanteur comme Garcia, Davide, Rubini, ou leur pâle imitateur, M. Mario de Candia? Il reste un nom et le vague souvenir d'un ravissement éphémère qu'on ne peut ni évoquer en soi d'une manière satisfaisante, ni communiquer aux autres. Le propos d'Eschine, après avoir lu à ses disciples le discours de la couronne de son rival Démosthène : « Ah! si vous aviez entendu le monstre lui-même! » ce mot qui exprime avec tant d'énergie tout ce qui ne peut être conservé de la voix, du geste, de l'action vivante d'un grand orateur, est bien autrement significatif, appliqué à un chanteur, qui ne

laisse après lui qu'un écho dont chaque jour efface la vibration.

L'artiste distingué dont je veux apprécier le talent, en fixant quelques dates de son existence, n'a point été une de ces organisations d'élite qui semblent destinées à parcourir une carrière plutôt qu'une autre. Né à Gazzaniga, petit bourg près de Bergane, le 23 janvier 1789, Marco Bordogni était fils d'un paysen plus chargé de famille que de richesse. Un ménétrier de village qui se nommait Simon, et qui était aveugle, lui enseigna les premiers éléments de la musique. Je ne sais comment le jeune Bordogni était parvenu à se procurer une vieille épinette sur laquelle on l'exerçait à tirer quelques accords qui, en charmant son oreille, donnaient l'essor à son instinct musical. Il paraît que la mère de Bordogni, quoique Italienne et simple paysanne, avait des nerfs délicats et fort irritables qui ne s'accommodaient pas des sons aigrelets de l'épinette. Un jour donc que son fils était absent, la bonne femme, plus agacée que jamais, porta une main sacrilége sur l'instrument de son supplice, et en brisa toutes les cordes. On imagine quelle fut la douleur du jeune Bordogni, lorsqu'en rentrant il trouva l'épinette, qui était sa grande joie, sourde à ses caresses, et réduite à l'état de corps sans âme! Désolé de cet acte de vandalisme maternel, le virtuose confia à son père le désir qu'il avait d'aller loin de son village chercher une meilleure épinette et des maîtres plus savants que le ménétrier Simon. Le père, loin de s'inquiéter de cette précoce résolution d'indépendance, encouragea son fils à y persévérer. On lui fit un petit trousseau composé de quelques chemises,

d'un peu de farine de maïs pour faire de la *polenta*, de trois écus enfermés précieusement dans une bourse en cuir qu'on attacha à son cou par une bonne ficelle, et, chargé de son léger fardeau et de la bénédiction des auteurs de ses jours, Bordogni prit la grande route qui conduisait à Bergame. C'est ainsi que la belle et pauvre Italie, si maltraitée par le sort, envoie à travers le monde ce nombre prodigieux d'enfants industrieux qui, depuis le conducteur d'ours, le marchand de statuettes et le *pifferaro* des Abruzzes portant avec noblesse ses guenilles pittoresques, jusqu'au chanteur célèbre et au génie immortel qui crée *le Barbier de Séville*, charment les loisirs des nations indépendantes. L'art et la papauté, qui est une autre manière de *virtuosité*, voilà tout ce qui reste au beau pays qui a civilisé l'Europe !

Arrivé dans la ville de Bergame, célèbre par les arlequins et les bons ténors qu'elle a produits, le pauvre voyageur trouva un refuge chez une bonne femme qui, prenant intérêt à sa jeunesse, le logea, pour quelques sous, dans une mansarde de sa maison. Il ne mangeait qu'une fois par jour, économisant son petit pécule et copiant de la musique pour les maîtres qui voulaient bien employer son zèle. Peu à peu Bordogni étendit ses relations et fut admis comme enfant de chœur dans les principales églises de la ville, où il allait chanter les jours de grandes cérémonies. Il parvint ainsi, non-seulement à vivre plus commodément sans avoir recours à ses parents, mais encore à s'amasser une somme suffisante pour s'acheter un habit de drap bleu avec des boutons reluisants d'or, qui fut la première joie de son cœur.

C'est dans ces circonstances que Bordogni connut Simon Mayer, compositeur de mérite et l'un des prédécesseurs de Rossini, qui était maître de chapelle de la basilique Sainte-Marie-Majeure de Bergame. Il en reçut des conseils dont le futur ténor du Théâtre-Italien de Paris s'est toujours plu à reconnaître l'efficacité. Bordogni grandissait, et le nombre des années s'accumulait sur sa tête gracieuse sans qu'il y prît garde, content de sa petite fortune et de son habit bleu, et attendant que l'adolescence se fût écoulée pour savoir s'il serait un merle blanc ou un merle ordinaire, c'est-à-dire s'il aurait une voix de ténor pour chanter les amoureux, ou bien une voix de basse pour s'emparer des rôles de tyran, de père noble ou de *buffo caricato*. De temps en temps il allait à Gazzaniga voir ses parents, qui s'émerveillaient de le voir si beau sans qu'il leur en eût coûté grand'-chose. Enfin, la nature ayant fait son évolution, Bordogni se trouva posséder une voix de ténor dont il chercha immédiatement l'emploi. Il débuta, en 1808, sur le théâtre de Novare, dans un opéra du compositeur Generali. Il avait alors dix-neuf ans, et, bien qu'il fût encore tout novice, sa jolie voix, sa jeunesse et les avantages de sa personne lui valurent un bon accueil. Le succès qu'avait obtenu Bordogni dans une ville de province de troisième ordre fut bientôt connu à Turin, où l'*impresario* du théâtre royal, ayant besoin d'un ténor, l'engagea pour la saison du carnaval. C'est à Turin que Bordogni a connu pour la première fois Mlle Colbran, célèbre cantatrice qui est devenue depuis Mme Rossini. Bordogni débuta dans un opéra de Zingarelli, *Gerusalemme distrutta*, où Mlle Colbran

chantait le rôle de Marianna. En 1813, Bordogni, qui était déjà avantageusement connu, fut engagé au théâtre Carcano de Milan, où il chanta le rôle d'Argirio de l'opéra de *Tancredi*, de Rossini, qui avait été donné récemment à Venise avec un succès prodigieux. Au carnaval de l'année suivante, Bordogni était engagé au théâtre Re de la même ville, où il parut dans un opéra de Pavesi, *Fingallo e Comala*, et puis il fut appelé au théâtre de la petite ville de Varese pendant la saison d'automne.

En 1815, Bordogni était à Parme, où il a créé un rôle dans un opéra inconnu, *la Fedeltà conjugale*, d'un compositeur non moins obscur, Antonio Brunetti, maître de chapelle de la cathédrale de Pise. Generali était depuis plusieurs années directeur de la musique (*maestro al cembalo*) du Théâtre-Italien de Barcelone. Il avait connu Bordogni à Novare, et il avait pu apprécier la flexibilité de sa voix charmante et le goût du jeune virtuose. Il le fit engager, et Bordogni se rendit à Barcelone en 1817. Il débuta dans un opéra bouffe de Generali, *la Contessa di Colle erboso*, puis il parut successivement dans *la Donna soldato*, d'Orlandi, et dans *la Cecchina*, de Generali, opéra dont le sujet a été depuis traité de nouveau par Donizetti dans *Linda di Chamouni*. Après avoir encore paru dans un opéra de Pavesi, *Corradino*, dont la donnée se retrouve dans *Matilde di Shabran*, Bordogni eut l'insigne bonne fortune d'être appelé à Naples en 1818, où il chanta devant Rossini le rôle d'Argirio de son premier et délicieux chef-d'œuvre, *Tancredi*, qui avait fait depuis le tour de l'Europe. Bordogni rencontra à Naples, indépendamment de Rossini, avec lequel il

s'est lié d'une amitié qui n'a fini qu'avec sa vie, la Festa, prima donna d'un vrai mérite, qui chantait à Paris, en 1809, avec Mme Barilli, dont elle était la rivale, et le célèbre contralto, Mme Malanotti, pour qui Rossini a écrit le rôle de Tancredi, et qui, la première, a dit de ses lèvres inspirées :

Di tanti palpiti,
Di tante pene....

Bordogni retrouva aussi à Naples Mlle Colbran, avec laquelle il eut quelques difficultés pour je ne sais plus quel duo que la fougueuse et toute-puissante prima donna ne voulait pas chanter avec le jeune ténor. Rossini fut obligé d'intervenir et obtint, non sans peine, que Mlle Colbran chanterait une seule fois le duo en question, afin que Bordogni pût se faire entendre d'une manière favorable d'un envoyé de l'administration du Théâtre-Italien de Paris, qui se trouvait alors à Naples. C'était le violoniste Grasset, qui, pendant toute la Restauration, a conduit avec succès l'orchestre des Italiens. Bordogni plut infiniment au goût exercé de l'artiste français, qui l'engagea immédiatement.

C'est à la fin de 1818 que Bordogni vint à Paris. Il débuta au Théâtre Italien de Louvois, le 13 mai 1819, dans *l'Inganno felice*, charmant petit ouvrage en un acte que Rossini écrivit à Venise en 1812. Il s'y trouve un trio délicieux pour soprano, ténor et basse, où la voix de Bordogni produisait le meilleur effet. Il parut successivement dans tous les opéras de Rossini, dans *il Turco in Italia*, *l'Italiana in Algieri*, dans *Tancredi*, *Otello*, *le Barbier de Séville*, et dans *il Matrimonio segreto*

de Cimarosa. Bien accueilli du public et de la société élégante de la Restauration, surtout du duc de Berri, qui se plaisait à le faire venir fréquemment aux Tuileries, Bordogni, sur la proposition de Cherubini, fut nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris. Appelé au Théâtre-Italien de Londres dans le mois d'avril 1829, Bordogni, qui savait que, pour remplir convenablement les fonctions de professeur, il faut avec le talent beaucoup d'exactitude, voulut donner sa démission. Cherubini la refusa, et, pour conserver à son école un maître d'un goût aussi délicat, il accorda au virtuose un congé illimité, en lui faisant prendre l'engagement de revenir à son cours aussitôt qu'il aurait renoncé au théâtre. Bordogni reprit la direction de sa classe en 1830, pour ne plus la quitter qu'en 1856, deux mois avant sa mort, et lorsque la maladie l'obligeait impérieusement à demander sa retraite. C'est le 31 juillet de cette même année qu'après une longue et douloureuse agonie, Bordogni expirait à Paris, à l'âge de soixante-sept ans. Le célèbre chanteur s'était marié de très-bonne heure à Novare, où sa femme jouit d'une honnête aisance. Il a laissé avec une fortune honorable deux filles et un garçon, qui est médecin à Gênes. L'une des filles de Bordogni avait épousé un homme d'un esprit distingué, M. Morpurgo, qui est mort six semaines avant son beau-père.

Bordogni possédait une voix de ténor d'une étendue ordinaire et d'un timbre plus gracieux que puissant. Il ne dépassait guère le *sol*, qui était la limite de la partie vigoureuse de son organe délicat, qu'on qualifie dans les écoles de voix *de poitrine;* mais il joi-

gnait à ce registre métallique une série de notes *féminines* qui se prolongeaient jusqu'au *fa* sur-aigu, en sorte que le virtuose pouvait, dans les grandes occasions, disposer d'une étendue au moins de deux octaves. Cette voix charmante était d'une rare flexibilité et d'une trame si serrée, que l'oreille avait souvent de la peine à distinguer les différents anneaux qui composaient la chaîne sonore. C'était le défaut de la vocalisation de Bordogni d'être trop rapide et d'un tissu trop délicat, tandis que Garcia, son contemporain, avec qui il a chanté pendant de longues années, détachait chaque note avec une vigueur étonnante, et ne craignait pas de pousser jusqu'aux colonnes d'Hercule, je veux dire jusqu'à l'*ut* aigu de poitrine bien avant que Duprez l'eût inventé. Le fausset de la voix de Bordogni, ces notes féminines dont j'ai parlé plus haut, et qu'en langage scientifique on appelle sons de tête ou super-laryngiens, étaient plus forts et plus vibrants que les sons de poitrine. Aussi l'artiste en faisait-il un très-grand usage, et parfois il en abusait. Cela lui était si commode de se réfugier dans les sphères supérieures par une gamme rapide ou par un *portamento* audacieux! Par cette fuite adroite, Bordogni économisait son bien, ces notes de poitrine dont il était avare, et qu'il n'employait que dans les grandes occasions, aux représentations solennelles, alors qu'un public nombreux excitait son faible courage.

En effet, ce n'était ni par le sentiment, ni par l'élévation du style, ni par les bouillonnements de la passion dramatique que Bordogni se distinguait au théâtre. Il était froid comédien, et, bien que doué d'un physique agréable et d'une taille élégante, il

était toujours embarrassé sur la scène. Son geste le plus habituel consistait à poser la main droite sur son cœur, comme s'il eût voulu en presser les ressorts. Cependant, lorsque Bordogni chantait à côté d'une femme comme la Pasta, d'un virtuose et d'un comédien éminent comme l'était Galli, il en recevait un choc électrique qui le faisait bondir sur place, et lui communiquait une animation passagère; mais ces bonnes fortunes étaient rares, et Bordogni retombait aussitôt après dans sa placidité ordinaire. C'était avant tout un chanteur gracieux, au style fleuri et tempéré, un *tenorino d'amore* qui réussissait dans les rôles de demi-caractère, tels que celui de Paolino dans *il Matrimonio segreto*, de Ramiro dans la *Cenerentola*, etc. Il chantait à ravir la jolie cavatine du *Turco in Italia*, *languir per una bella*, ainsi que le duo merveilleux de *l'Italiana in Algieri*, *se inclinassi a prender moglie*, où Galli était parfait dans le personnage de Mustafa, qui avait été écrit pour sa belle voix de *basso-profondo*, en 1814, à Venise. Bordogni n'était pas moins agréable dans le rôle de *Gianetto*, de *la Gazza ladra*, dans celui de Rodrigo de *la Donna del Lago*, et en général dans tous les ouvrages où il ne fallait que du goût et une brillante vocalisation. Une qualité précieuse du talent de Bordogni, c'était la justesse de sa voix. Jamais une intonation douteuse ne venait troubler le plaisir qu'on avait à entendre ce chanteur distingué, qui, sans s'élever très-haut, était partout convenable. Lecteur expérimenté, docile aux conseils des maîtres à qui il reconnaissait le droit de lui en donner, Bordogni a été l'un des virtuoses les plus agréables et les plus utiles qu'ait possédés le Théâtre-Italien de Paris.

Comme professeur de chant, la carrière de Bordogni a été brillante et très-féconde en bons résultats. Il avait le don de l'enseignement, qualité rare, qui ne se rencontre pas toujours chez les virtuoses les plus admirables. Un préjugé naturel et très-répandu chez les gens du monde les porte à croire que des artistes dramatiques comme Talma, Mlle Mars ou Mlle Rachel, que des chanteurs comme Rubini, Mme Malibran ou Lablache, possèdent le secret de leur talent, et qu'ils peuvent analyser, au profit des disciples qui viennent leur demander conseil, les causes des grands effets qu'ils obtiennent sur le public. Les arts de sentiment ne s'enseignent pas comme les sciences, parce qu'ils ne reposent pas sur des principes absolus dont il soit facile de transmettre la connaissance. Laplace pourra expliquer les lois d'après lesquelles il a trouvé les mouvements de la mécanique céleste ; Beethoven ignore et n'a pu nous apprendre à quelle inspiration soudaine il doit l'*andante* de la symphonie en *la* et les magnificences de son œuvre incomparable. Sans doute il y a aussi dans les arts des règles immuables qui résultent de la nature des choses et qu'on ne peut transgresser impunément. Ces règles, qui constituent la partie doctrinale de l'enseignement, sont peu nombreuses et d'une application générale fort difficile. Les artistes éminents les subissent, les observent, sans en avoir toujours une conscience bien nette, comme nous obéissons d'instinct aux lois impératives de l'organisme. Dans l'art de chanter surtout, qui touche à la vie morale et physiologique de l'homme, les règles se compliquent d'une si grande quantité d'exceptions délicates, qu'il faut une éduca-

tion particulière au maître qui se propose de les enseigner. Les virtuoses célèbres ressemblent un peu aux grands capitaines qui gagnent des batailles sans connaître d'une manière explicite et savante les principes de la tactique militaire.

En sa qualité d'Italien, Bordogni, qui avait entendu avec profit les chanteurs les plus habiles de son temps, tels que Viganoni, Babbini, Tacchinardi, Crivelli, Davide père et fils, Donzelli, Rubini, Bianchi, sans compter Crescentini, le dernier sopraniste de la belle école du XVIIIe siècle, Bordogni était mieux préparé à remplir les conditions d'un bon professeur de chant que les virtuoses d'un mérite plus éclatant que le sien au théâtre. Il avait été amené, par la nature même de son talent, plus délicat que passionné, à réfléchir sur les principes de l'art, et s'était accoutumé de très-bonne heure à diriger avec méthode ses propres études et celles des élèves qui avaient recours à ses conseils. Il entendait à merveille tout ce qui se rattache aux exercices de la vocalisation, la pose du son, l'assouplissement progressif de l'organe, l'égalisation des registres, l'économie de la respiration; il était très-apte à préparer enfin les éléments matériels, si l'on peut dire ainsi, du bel art de chanter. Conformément aux préceptes des vieilles écoles d'Italie, qui ne permettaient aux élèves de s'occuper de l'expression morale des sentiments qu'après avoir surmonté toutes les difficultés du mécanisme, Bordogni retenait longtemps ses disciples dans les minutieux détails de la vocalisation, avant de les introduire dans la partie esthétique de l'art. Par cette manière de procéder, il a rendu de grands services

au Conservatoire de Paris, où les bonnes traditions en cette matière délicate ont tant de peine à se fixer. N'est-il pas singulier, en effet, que dans une école où l'on forme peut-être les meilleurs instrumentistes de l'Europe, où l'enseignement de toutes les parties de l'art musical pèche plutôt par un excès de méthode et par une trop grande division du travail, on en soit encore à comprendre que, pour exprimer avec propriété les diverses nuances de la musique dramatique, il faut que le *virtuose* soit formé et qu'il soit maître de son organe avant de s'occuper de ce qu'on appelle la déclamation lyrique? Que dirait-on d'un jeune homme qui aborderait la composition avant d'avoir étudié l'harmonie et le contre-point? Je ne prétends pas soutenir qu'au Conservatoire de Paris, où l'enseignement de l'art de chanter a été introduit par des Italiens ou des artistes qui s'étaient formés à leur école, tels que Mengozzi, Garat, Gérard, etc., il n'y ait encore aujourd'hui des professeurs distingués, imbus des bonnes traditions, et sachant y diriger les élèves qui leur sont confiés; mais l'instinct national l'emporte souvent sur le goût et le savoir du maître. On décerne le premier prix de chant à de pauvres diables sans voix, sans physique et sans méthode, parce qu'à un jour donné ils ont débité avec plus ou moins de bonheur une ou deux scènes d'un ouvrage contemporain. Point d'études sérieuses sur les différents styles qui se sont succédé dans l'histoire de la musique dramatique en France depuis Lulli jusqu'à M. Auber, des notions vagues sur les grands maîtres qu'ont produits les pays étrangers, et aucune intelligence des révolutions de l'art, ce

sont là des lacunes qui frappent tous les bons juges dans l'enseignement du Conservatoire, qui aurait grand besoin qu'une main vigoureuse en extirpât les abus, devenus intolérables.

Bordogni, qui pendant trente ans a dirigé sa classe avec un zèle qui ne s'est jamais démenti, a formé un très-grand nombre d'artistes distingués, parmi lesquels nous citerons seulement Mlle Cruvelli, et surtout Mme Damoreau, le charme et l'ornement de l'école française, dont l'heureuse influence se fait encore sentir sur nos théâtres. Dans le monde, où Bordogni était fort recherché pour son talent délicat et sûr, qui convenait si bien à la musique de concert, il a donné des conseils aux femmes les plus distinguées, qui goûtaient sa personne autant que ses bonnes leçons. Tous les élèves de Bordogni, les artistes aussi bien que les amateurs, se faisaient remarquer par une vocalisation facile et de bon aloi, par un style fleuri et tempéré, qui était puisé dans la musique contemporaine, surtout dans les ouvrages de Rossini. Il ne fallait pas demander à cet excellent professeur de s'aventurer hors de la génération de brillants virtuoses parmi lesquels il avait vécu. Bordogni était tout simplement un chanteur agréable de son temps, qui ignorait à peu près tout ce qui s'était fait dans l'art avant que son heureuse étoile l'appelât à la vie. Bordogni a eu pourtant des velléités de composition, et, indépendamment des charmantes vocalises qui ont eu un si grand succès parmi les artistes et les gens du monde, il s'était essayé à composer un opéra qui fut représenté sur le théâtre de Barcelone; mais son astre en naissant ne l'avait pas créé poëte,

et son opéra a eu le destin de tous les opéras écrits par des ténors. Il est même douteux que Bordogni ait trouvé, sans le secours d'une main étrangère, les accompagnements de ses délicieuses vocalises. On y remarque un choix d'accords et de modulations qui ne devaient pas se rencontrer facilement sous les doigts de cet habile professeur de *canto garbato*.

Bordogni, qui ne pouvait suffire aux nombreuses leçons qu'il avait à donner chaque jour, s'était associé depuis quelques années un artiste fort distingué, M. Henri Panofka, qu'il se plaisait à initier aux traditions de son enseignement. M. Panofka s'est d'abord fait connaître comme un habile violoniste. Ayant parcouru l'Europe en qualité de virtuose, M. Panofka a eu l'occasion d'entendre et d'apprécier le talent des chanteurs les plus célèbres. Insensiblement, et par un penchant naturel qui n'a pas lieu de surprendre chez un violoniste, M. Panofka a été amené à faire de l'art de chanter une étude approfondie, dont il a consigné les résultats dans une excellente méthode que j'ai appréciée. La méthode de chant de M. Panofka ayant reçu l'approbation de M. Auber et du comité des études du Conservatoire, ainsi que celle de l'Institut, Bordogni se trouvait en quelque sorte autorisé à présenter M. Panofka comme son successeur à la classe de chant, qu'il ne pouvait plus diriger lui-même. Les vœux de Bordogni n'ont point été exaucés par son ami, M. le directeur du Conservatoire. Après trente ans de professorat, Bordogni pouvait espérer qu'on ferait un meilleur accueil à sa volonté dernière.

La province de Bergame a donné le jour à un grand

nombre de ténors remarquables, qui tous ont laissé un nom dans l'histoire de l'art de chanter. C'est d'abord Viganoni, chanteur exquis, venu à Paris en 1789, où il est resté jusqu'à la révolution du 10 août. Viganoni a créé le rôle de Paolino du *Mariage secret* avec une telle perfection, que Cimarosa avait coutume de dire : « Qui n'a pas entendu Viganoni chanter l'air de *Pria che spunti in ciel l'aurora* ne peut avoir une idée de la perfection du style. » C'est Davide père, une des plus magnifiques voix qui aient existé, qui, pendant quarante ans, a été la merveille de l'Italie : il est aussi venu à Paris en 1785, et se fit entendre au concert spirituel. C'est Bianchi, ténor de force comme Davide, au style large et puissant; c'est Crivelli, dont la voix admirable, le goût délicieux et la belle figure ont été si appréciés à Paris de 1811 à 1817 : il débuta au théâtre de l'Odéon, où étaient alors les Italiens, dans le rôle de Pirro de l'opéra de Paisiello, qui avait été écrit pour Davide, et se fit admirer à côté d'artistes comme Mmes Festa et Barilli, et de Tacchinardi, autre ténor de mérite, qui fut le père de Mme Persiani, et qui était incomparable dans *la Molinara* de Paisiello, où il chantait le petit duo *Nel cor piu non mi sento*, me disait Choron, de manière à ne jamais se laisser oublier. Enfin c'est Nozzari, chanteur habile et savant, pour qui Rossini a beaucoup écrit, et qui a formé le goût de Rubini, son compatriote, dont il suffit de citer le nom. Voilà quels ont été les prédécesseurs, les compatriotes et en partie les contemporains de Bordogni, dont le nom restera aussi dans les fastes du bel art de chanter, qu'il avait étudié avec goût et intelligence.

Ce n'était point en effet un artiste médiocre que celui qui a occupé un rang honorable au Théâtre-Italien de Paris de 1818 à 1833, pendant cette belle époque de la Restauration où la société française avait renoué la chaîne de ses traditions aimables de politesse et d'élégance. Les arts de la paix, la haute culture de l'esprit, la poésie et la liberté, avaient remplacé les amertumes d'une gloire trop chèrement achetée. On était heureux de vivre et d'espérer au milieu d'une génération pleine d'élan et d'enthousiasme pour les idées réparatrices qui s'élaboraient alors dans toutes les directions de la pensée. Chacun avait sa part d'influence dans le mouvement général, et la police n'était plus le régulateur suprême de la vie morale d'un grand peuple. Dans cette grande et véritable renaissance de la société polie, les arts, et particulièrement la musique, jetèrent un très-vif éclat. L'opéra italien attirait dans la petite salle de Louvois la meilleure compagnie, et formait une sorte de grand salon neutre, où les *dilettanti* des opinions les plus opposées se retrouvaient avec plaisir trois fois par semaine. Des cantatrices éminentes comme Mmes Pasta, Cinti (Mme Damoreau), Naldi, Mombelli, Mainvielle-Fodor, Sontag, des chanteurs tels que Garcia, Pellegrini, au goût si parfait, Galli, Zucchelli, Graziani et Levasseur, interprétaient véritablement les chefs-d'œuvre de Rossini dans leur nouveauté, sans rompre avec la tradition admirable de Mozart, de Cimarosa et de Paisiello, dont *le Barbier de Séville* a résisté toute une semaine à celui du puissant maestro du XIXe siècle. Oh! les belles soirées que celles où l'on entendait *la Gazza ladra* par Mme Main-

vielle-Fodor, par Galli et Pellegrini; *le Barbier de Séville*, par Garcia, Pellegrini et Mlle Cinti; *le Nozze di Figaro*, de Mozart, par Mme Mainvielle-Fodor dans le rôle de la comtesse, et Mlle Naldi dans celui de Suzanne! Comme elles disaient ensemble le duo inimitable *Su l'aria*, et comme Mme Mainvielle-Fodor chantait d'une manière exquise l'air si touchant et si suave *Dove sono i bei momenti!* Jamais le *Don Juan* de Mozart n'a été rendu avec un ensemble plus parfait que par Garcia, Pellegrini, Mmes Sontag et Malibran dans les rôles de donna Anna et de Zerlina. Et la Nina de Paisiello, qui donc a su en exprimer le sentiment pathétique et la profonde mélancolie comme Mme Pasta, dont j'entends encore la voix sourde pousser ce lamentable soupir : *Il mio ben quando verrà!* Je vous le dis en vérité, ce fut surtout la belle époque du Théâtre-Italien que les quinze années de la Restauration, qui a produit les peintres, les poëtes et les musiciens les plus délicieux de l'école française. C'est pendant cette période d'activité intellectuelle qu'on vit naître l'école de Choron en 1816, la Société des Concerts du Conservatoire, *la Dame Blanche*, *la Muette*, *le Siége de Corinthe*, *le Comte Ory*, *Moïse*, enfin *Guillaume Tell!*

Dans les brillantes soirées du théâtre Louvois, alors que Mme Pasta chantait et jouait d'une manière si remarquable le rôle de Tancredi, ou celui de Romeo dans l'opéra de Zingarelli, la salle, resplendissante de toilettes somptueuses, renfermait l'élite de la société européenne. J'ai vu le général Foy, de glorieuse mémoire, applaudir avec émotion le beau récitatif du premier acte de *Tancredi* : *O patria, dolce e*

ingrata patria! J'ai vu Mme de Duras, l'auteur spirituel et délicat d'*Ourika*, apporter dans sa loge, qui donnait sur le théâtre, une urne lacrymatoire en argent, et l'offrir publiquement à la grande tragédienne, après la scène du tombeau, au second acte de *Romeo e Giulietta*. Mme Pasta venait de chanter avec un sentiment profond le bel air de Crescentini :

Ombra adorata, aspetta,
Teco sarò indiviso.

Chateaubriand était dans la loge de Mme de Duras, et le public émerveillé, en applaudissant la cantatrice éminente, dirigeait ses regards sur l'auteur de *René* bien plus que sur celui du *Génie du Christianisme*. J'oubliais de nommer, parmi les artistes qui ont fait l'ornement du Théâtre-Italien à cette époque, une cantatrice de premier ordre, Mme Pisaroni, dont le style ample et puissant fut un dernier écho de la belle école du XVIIIe siècle. Mme Pisaroni en effet avait reçu des conseils du fameux sopraniste Pacchiarotti, qui lui dit un jour, après une leçon consacrée tout entière à étudier une phrase de récitatif : « *Noi altri, poveri cantanti* (nous autres, pauvres chanteurs), nous sommes fort à plaindre; dans la jeunesse, nous avons de la voix et de l'ardeur sans expérience, et, lorsque l'expérience nous arrive, nous sommes ruinés (*siamo rovinati*). » Qui ne se rappelle la Pisaroni dans le rôle d'Arsace de la *Semiramide* de Rossini? Ce fut une surprise extrême dans toute la salle, quand on entendit sortir d'une bouche difforme, dont les lèvres se tordaient comme celles d'un chantre de paroisse : *Eccomi in Babilonia!* Dans le grand duo avec Sémira-

mis, qui était représentée par Mme Malibran, il y eut entre les deux grandes artistes un de ces combats chevaleresques qui laissent des traces profondes dans la mémoire des amateurs. Mme Malibran, qui avait la fougue et les inégalités d'un génie tout spontané, avait accumulé sur la phrase de l'*allegro* de ce beau morceau toutes les richesses d'une vocalisation orientale, dont le public fut plus ébloui que charmé. En répondant à sa jeune et glorieuse rivale, Mme Pisaroni y mit tant de simplicité, de largeur de style et d'émotion concentrée, qu'elle fit perdre contenance à la reine de Babylone, surtout lorsqu'on entendit un vieux dilettante s'écrier du fond du parterre : « *Brava, questo è il vero canto* (voilà la vraie méthode de chant!) »

Marco Bordogni a occupé un rang honorable parmi les virtuoses italiens de cette belle et heureuse époque de notre histoire. « Si tu vas jamais à Paris, lui avait dit le fameux ténor Viganoni, son oncle, étudie le rôle de Paolino du *Mariage secret*, et surtout le bel air de *Pria che spunti.* » C'est en 1819 que Bordogni a débuté sur le Théâtre-Italien de Louvois avec Pellegrini, dont la voix de baryton, le goût et la finesse, étaient si bien appropriés au rôle de Figaro du *Barbier de Séville*, où il n'a jamais été égalé. Ces deux artistes se convenaient sous plus d'un rapport, parce qu'ils avaient l'un et l'autre un style orné, et plus de sensibilité que de passion. Ils chantaient presque toujours ensemble dans *l'Inganno Felice*, le *Turco in Italia*, *l'Italiana in Algieri*, dans la *Cenerentola*, *il Matrimonio segreto*, et dans l'*Agnese* de Paër, où Pellegrini était si touchant dans la scène de folie! Bordo-

gni ne craignait pas de se mesurer même avec la Pasta dans *Tancredi*, où il chantait avec beaucoup de charme le rôle d'Argirio. Il fallait surtout l'entendre dans le duo du second acte :

> Ah! se dè mali miei
> Tanta hai pietà nel cor.

Bordogni soutenait aussi sans trop de désavantage le rôle de Rodrigo dans *Otello* à côté de son formidable adversaire Garcia, si digne, par le sang arabe qui coulait dans ses veines d'Espagnol, de représenter au naturel le More de Venise. La tendre Desdémone, sous les traits plastiques et nobles de Mme Pasta, tressaillait d'épouvante à la scène finale de l'admirable chef-d'œuvre, où Garcia bondissait comme un lion. Quel temps et quels artistes!

Comme professeur de chant, Bordogni a rendu de plus grands services encore qu'en sa qualité de virtuose dramatique : il a répandu au Conservatoire et dans le monde élégant les bonnes traditions de l'art, formé un grand nombre d'excellents élèves, publié plusieurs cahiers de vocalises charmantes, et donné à la France la cantatrice la plus parfaite qu'elle ait possédée : j'ai nommé Mme Damoreau.

1er août 1857.



XIII

La musique en province.

Au directeur de la Revue des Deux Mondes.

Monsieur,

La *Revue*, qui parle de tant de choses, et qui en parle si bien, s'occupe rarement de la province, surtout au point de vue des arts. Est-ce de sa part dédain de grand seigneur, et pense-t-elle, comme beaucoup de gens, qu'il n'y a d'activité intellectuelle, d'esprit, de goût et d'aimables loisirs qu'à Paris, et que hors de ce centre merveilleux tout est perdu fors l'honneur, l'ennui, l'agriculture et les mécaniques? Est-il vrai, comme je l'entends dire depuis longtemps, qu'une nation compacte de plus de trente millions d'habitants est condamnée à recevoir d'une seule et grande cité, que les hasards de l'histoire lui ont donnée pour capitale, toute sa vie spirituelle? La province ne peut-elle avoir ses poëtes, ses philosophes, ses peintres et ses musiciens, qui ne sortent pas de la grande officine où s'élaborent presque tous les éléments de la civilisation nationale? Enfin faut-il en croire un penseur allemand, qui a dit, il y a déjà une trentaine d'années, que la France lui faisait l'effet d'une grande ferme, d'un vaste atelier, chargés de

pourvoir aux besoins matériels de Paris, le cerveau, le cœur de la nation ?

Soyez tranquille, monsieur, je ne veux pas, à propos de chansons, soulever le problème si souvent discuté de la centralisation et de ses abus. Si Paris est le foyer de la vie nationale, pour ne pas dire de l'Europe tout entière, ce n'est pas la faute de Rousseau, de Voltaire, ni de l'Assemblée constituante. Après beaucoup d'autres écrivains, M. de Tocqueville a prouvé récemment, dans son livre ingénieux, sur *la France ancienne et moderne*, que la centralisation administrative et judiciaire était l'œuvre séculaire de la monarchie. Ne voit-on pas, à partir de Philippe Auguste et de saint Louis, tous les grands hommes d'État, tels que Louis XI, Henri IV, Richelieu et Louis XIV, s'efforcer de souder ensemble les différentes parties qui composent le territoire de la France avant la révolution de 1789? On pourrait affirmer que cette admirable unité de sol, de lois et de mœurs, qui caractérise la France moderne, est moins le résultat arbitraire de la politique qu'un fruit naturel de la race, et même qu'un développement régulier de la civilisation de l'esprit humain. A ce point de vue, Napoléon et la Convention paraissent moins des novateurs que des instruments supérieurs du génie national.

Quoi qu'il en soit de ces hautes considérations, il est un fait constant qui frappe tous les étrangers : Paris est à la France plus que Londres n'est à l'Angleterre, plus qu'aucune capitale de l'Europe n'est au pays dont elle dirige les destinées. Ce n'est pas seulement le siége du gouvernement, d'où vient l'im-

pulsion de la vie politique ; c'est vraiment le laboratoire de la civilisation nationale. « La France, a dit M. Proudhon, est le pays de l'Europe où se trouve le plus grand écart entre la civilisation et la barbarie, où la moyenne d'instruction est la plus faible. Tandis que Paris, centre du luxe et des lumières, passe à juste titre pour la capitale du globe, il est dans les départements une foule de localités où le peuple, à peine affranchi de la glèbe, semble avoir rétrogradé jusqu'au moyen âge. » A part cette dernière critique, qui me semble exagérée, il est vrai qu'il existe une disproportion entre le mouvement intellectuel de Paris et celui qui s'accomplit dans les provinces. Si Londres disparaissait tout à coup par un cataclysme, l'Angleterre ne serait pas atteinte dans la source de sa prospérité et de sa grandeur. Napoléon a pu prendre Madrid, Vienne et Berlin, sans pouvoir subjuguer l'Espagne, l'Autriche et la Prusse. Il est même plus que douteux que, si la fortune l'eût conduit jusqu'à Saint-Pétersbourg, il eût pu vaincre la Russie, tandis que, Paris une fois dans les mains des alliés, la France tout entière dut se soumettre à la loi du vainqueur.

Quelle que soit la cause de l'énorme distance qui sépare la civilisation de Paris de celle des plus grandes villes de province, telles que Lyon, Bordeaux, Marseille, Toulouse, Lille, etc., c'est un fait qui frappe tous les yeux, surtout en ce qui touche aux arts de l'esprit. Y a-t-il en province une littérature qui ait un caractère qui lui soit propre et qui ne soit pas une imitation plus ou moins déguisée des livres sanctionnés par le goût de la capitale ? Évi-

demment non. Il n'y a pas en France de littérature locale, fruit savoureux du sol qui le produit, comme elle existe en Angleterre, en Allemagne et en Italie. Aussitôt qu'un homme d'esprit se révèle dans un chef-lieu de département et montre quelques dispositions à chanter les bords du ruisseau qui l'a vu naître, on lui crie par-dessus les toits : « Votre place n'est pas ici, elle est à Paris ! » Eût-il d'ailleurs le bon sens de résister à l'opinion qui le chasse doucement par les épaules hors de son lieu natal, comme Platon exilait les poëtes de sa république, l'homme d'esprit ne tarderait pas à subir l'influence délétère du milieu où il se serait condamné à vivre. Rien ne le soutiendrait dans sa laborieuse carrière d'*homme inutile*, et, après les premiers encouragements de l'opinion qui voulait le couronner de roses en lui offrant un passe-port pour Paris, il ne tarderait pas à devenir l'objet de l'envie, ou, ce qui est pis, à s'attirer le dédain des hommes pratiques si nombreux en province. Les hommes pratiques, ah ! voilà ce qu'il faut à la province et ce qu'elle estime par-dessus tout. Depuis Marseille jusqu'à Lille et depuis Strasbourg jusqu'à Brest, on range parmi les hommes positifs, pratiques et utiles, tout individu qui a de l'argent d'abord, ou qui exerce une profession nécessaire à la conservation de notre pauvre machine. Soyez médecin, avocat, notaire, épicier, laboureur, soldat ou prêtre, vous serez un homme éminemment pratique, vous aurez une place dans la hiérarchie sociale et votre bonne part de la considération publique ; mais à quoi peuvent servir dans ce monde des rêveurs comme Homère, Virgile, Raphaël, Mo-

zart, Rossini, Leibnitz, Kant ou Lamartine? Si l'auteur des *Méditations*, le chantre immortel d'Elvire, n'eût été pendant vingt-quatre heures à la tête d'une révolution et n'eût arrêté de sa parole éloquente les flots populaires, aurait-il trouvé autant de sympathie parmi les hommes positifs qui ont souscrit à son *Cours de Littérature familière?* Je me permets d'en douter. C'est pour les hommes positifs, pratiques et utiles, qu'il s'élève dans ce moment une école d'art et de littérature dont le roman de *Madame Bovary* est un échantillon! Chaque époque a sa physionomie morale, et chaque régime politique qui a passé sur la France a laissé dans les arts une trace de son influence. *La Vestale* de Spontini, c'est l'Empire avec son emphase héroïque : aujourd'hui nous avons les tableaux de M. Courbet et les chansons de M. Nadaud : *Brigadier, vous avez raison!*

A un dîner que donnait un riche habitant d'une ville de province, je me trouvais à côté de l'un de ces hommes éminemment pratiques qui parlent avec un suprême dédain de la liberté et du gouvernement représentatif, dont la France, quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise, n'a perdu ni le goût ni le souvenir. La conversation roulant nécessairement dans le cercle étroit des affaires matérielles et des institutions utiles, mon voisin exprima son ravissement de voir enfin la nation débarrassée des soucis politiques qui, pendant trente ans, ont entravé son industrie et empêché l'accroissement de son bien-être. « Que nous veut M. de Montalembert, dit mon voisin, avec ses déclamations sur ce qu'il appelle l'abaissement de la génération actuelle? Il regrette le temps où il pouvait

prononcer de beaux discours à la chambre des pairs, et entretenir l'Europe de ses doléances politiques et religieuses dont nous n'avons que faire. Le temps des avocats, des poëtes et des songe-creux est passé, et ne reviendra pas. Dieu soit loué! s'écria-t-il avec une certaine animation, la société est entrée dans sa véritable voie. Elle s'occupe de son bien-être et ne perd plus son temps à faire des vers latins ni à lire des phrases plus ou moins éloquentes. *L'utile seul est aimable*, dit-il avec un entrain de bonne humeur et de visible contentement de soi-même.

— Monsieur, lui dis-je avec toute sorte de modestie, vous venez de commettre une légère inconséquence en empruntant à l'œuvre d'un pauvre poëte du XVIIe siècle, d'un homme parfaitement inutile, le trait le plus piquant de votre argumentation. Dans le système que vous préconisez et qui est aujourd'hui en pleine floraison, les vers français me paraissent aussi inutiles que les vers latins, dont la jeunesse positive qu'on élève dans nos lycées ne veut plus entendre parler. Prenez-y garde, monsieur, ajoutai-je, les hommes que vous qualifiez de songe-creux ne sont pas aussi inutiles que vous êtes disposé à le croire. Il ne serait peut-être pas difficile de vous prouver qu'il n'y a pas sur cette table un seul objet matériel qui ne soit le résultat de quelque pauvre rêveur dédaigné par les hommes pratiques de son temps. Ne sommes-nous pas ici dans la ville même qui a vu naître Papin, un rêveur du XVIIe siècle, presque un contemporain de Boileau, qui a entrevu et pressenti la puissance infinie de la vapeur? Savez-vous, monsieur, quelle est la source de cette civili-

sation matérielle qui se développe sous nos yeux et qui excite tant votre enthousiasme? Ce sont les contes des fées, dont on va réalisant chaque jour les rêves divins. »

Les théâtres de province sont dans un assez triste état. On y va peu, et, à part deux ou trois grandes villes, aucune entreprise dramatique ne saurait exister longtemps sans la subvention que leur accordent les conseils municipaux; encore cette subvention, qui s'élève parfois à des sommes considérables, ne suffit-elle pas à prévenir les nombreuses catastrophes dont les pauvres artistes dramatiques sont fréquemment les victimes. A quelle cause peut-on attribuer l'abandon des théâtres par la population aisée des villes de province? Faut-il y voir un affaiblissement du goût si naturel à l'homme, et particulièrement au Français, pour les plaisirs et les illusions de l'art dramatique? A mon avis, la décadence visible des entreprises théâtrales en province, décadence qui préoccupe vivement l'autorité, tient à des causes diverses.

La société, je veux dire cette fraction de la classe aisée qui vit dans les loisirs et qui se compose en majeure partie des débris de l'ancienne noblesse, ne va presque plus au théâtre. Des scrupules religieux, qu'il ne faut pas confondre avec la religion elle-même, des habitudes casanières, une certaine morgue aristocratique, d'autant plus vive que l'aristocratie n'existe plus, et la facilité des communications avec la capitale, tels me paraissent être les principaux motifs de l'abstention de la bonne compagnie à l'endroit des théâtres de province. Pendant les trois quarts de l'année, on fait des économies, et l'on vient

passer les trois autres mois à Paris, où l'on se dédommage amplement des privations qu'on s'impose en province. Par ces fréquents voyages vers le centre de tous les plaisirs intellectuels, le goût s'épure et devient nécessairement plus difficile. On ne se contente plus de la mise en scène et des artistes de la localité.

La lecture des journaux, des *Revues* et de certains livres, les visites, les plaisirs de la villégiature, la conversation, la chasse et quelques fêtes données au profit d'œuvres de bienfaisance, ce sont là les principales distractions de la bonne compagnie en province. Il faut ajouter aux causes qui éloignent du théâtre la partie distinguée de la société de province l'accroissement de ce genre d'établissements publics qu'on nomme cercles ou clubs, où les hommes se réunissent entre eux, d'après certaines affinités de position, pour jouer, fumer et lire les journaux. Dans la moindre petite ville, on trouve de ces lieux quasi-publics, où les hommes qui jouissent d'une certaine aisance vont passer presque toutes leurs soirées. Ils sont là dans un milieu commode, où l'absence des femmes, qui ne sauraient y pénétrer, leur permet de tout dire et de tout faire sans la moindre contrainte. Oserais-je vous dire toute ma pensée? La vie des clubs et le cigare, qui en est le plaisir le plus délicat, me paraissent devoir être pris en grande considération par l'observateur de mœurs. A mon avis, ce sont là deux agents destructeurs de l'ancienne sociabilité française, en ce qu'ils qu'ils tendent à séparer les hommes de la société des femmes, qui n'exercent presque plus d'influence sur le langage et les manières de la plus rude

moitié du genre humain. Je ne veux pas médire d'un plaisir que je suis indigne de goûter, et qui est devenu presque universel en Europe ; mais je tiens seulement à constater ce fait : le triomphe du cigare dans les habitudes de la vie est un signe évident de l'affaiblissement de l'influence de la femme dans les mœurs européennes, et particulièrement dans la sociabilité française. Est-ce un bien, est-ce un mal que la propagation d'une jouissance matérielle, innocente, si vous voulez, mais égoïste et solitaire, qui s'est faite aux dépens du plaisir délicat de la conversation et des causeries intimes avec des femmes bien élevées ? Je pose la question sans la résoudre, ne voulant pas me brouiller avec la génération d'hommes positifs qui s'élève. Quoi qu'il en soit, les clubs, le cigare, la chasse et les chemins de fer font une rude concurrence aux théâtres de province. A ces causes de dépérissement des théâtres de province il faut encore ajouter, qui le croirait ? la musique.

La musique est de tous les arts celui qu'on cultive avec le plus de succès en province. Il ne s'y produit pas plus de compositeurs que de peintres ou d'écrivains originaux ; mais on y aime beaucoup la musique dramatique, particulièrement le genre de l'opéra-comique, et on commence à goûter aussi depuis quelque temps l'art plus élevé des Haydn, des Mozart et des Beethoven. Des succursales du Conservatoire de Paris existent à Marseille, Toulouse, Lille, qui témoignent au moins de la bonne volonté de l'autorité pour un art éminemment pacifique et sociable. Des sociétés philharmoniques se sont établies depuis une vingtaine d'années dans presque toutes les gran-

des villes de France, et ces réunions d'artistes et d'amateurs de bonne volonté forment un centre d'activité qui est un palliatif, si ce n'est un remède, au fractionnement de la société, la grande plaie de la vie de province. On ne se doute pas à Paris quelle diplomatie il faut employer pour réunir dans une ville de province une cinquantaine de personnes appartenant aux différents groupes de la société. Dans cette nation démocratique ravagée par les révolutions, et qui n'est pas sans doute au terme de ses vicissitudes, un homme qui s'est enrichi à vendre des sacs de charbon dédaigne de se trouver à côté de celui qui doit sa fortune à des sacs de farine! C'est un phénomène curieux et attristant que de voir les effets de cette misérable vanité chez le peuple le plus humain et le plus sociable de la terre; mais cette contradiction existe dans les mœurs actuelles de la France, tandis qu'en Allemagne, où règne encore une partie des institutions féodales, les hommes et les femmes de la plus haute aristocratie se réunissent avec bonhomie à d'humbles artisans pour exécuter ensemble les chefs-d'œuvre du génie. Moralistes, politiques, expliquez-nous ce problème, si vous pouvez! C'est dans les villes de Lille, Douai, Dijon, Caen, le Mans, Angers, Niort, Tours, Orléans, etc., qu'on trouve les sociétés philharmoniques les plus florissantes. Elles y existent depuis une vingtaine d'années, et, grâce au dévouement de quelques *dilettanti* passionnés qui en font mouvoir les ressorts, elles ont pu résister au ver rongeur des vanités locales. Dans le centre et le midi de la France, on ne goûte et on ne comprend guère que la musique dramatique, et la

chansonnette, qui est à la véritable musique ce qu'un vaudeville est à la poésie. Du jour où l'on a pu réunir en France dix personnes autour de quatre morceaux de bois exécutant de la musique sans paroles, on a vu s'accomplir un miracle de la civilisation. La race gauloise, fière, intrépide, rieuse et bruyante, comme dit quelque part un historien romain, n'était pas faite pour comprendre facilement une symphonie de Beethoven.

L'institution des sociétés philharmoniques dans les principales villes de France a beaucoup contribué à la propagation de l'art musical. Des écoles de musique élémentaire ont pu s'établir autour de ces centres d'activité artistique, et de nombreux professeurs de piano surtout se sont décidés à quitter le pavé de Paris, où ils végétaient, pour se fixer dans un chef-lieu de département dont ils font les beaux jours. Il n'y a pas de petite ville de quatre ou cinq mille âmes où l'on ne rencontre un professeur de piano ou de tout autre instrument, vivant honorablement du prix de ses leçons. Ce qu'il ne faut pas chercher en province, parce que cela est même rare à Paris, c'est un bon professeur de chant. Les artistes qui prennent ce titre ambitieux, fort difficile à justifier, ne sont guère que des maîtres de solfége qui enseignent à déchiffrer, tant bien que mal, le morceau en vogue de l'opéra du jour. Aussi toutes les personnes du monde qui chantent avec un peu de goût, et il y en a beaucoup dans la société de province, ont pris des leçons à Paris, où elles viennent renouveler leur répertoire pendant les trois mois d'hiver, qu'elles consacrent aux grands loisirs de la civilisation. J'ai entendu en province des femmes du monde chanter

avec un goût parfait des morceaux de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Monsigni, de Grétry, voire des motets de Palestrina et des duos de Clari ! tandis qu'au théâtre de la localité vous êtes condamné aux chefs-d'œuvre du répertoire courant, aux *Fanchonnette*, aux *Reine Topaze*, plus ou moins estropiés par de pauvres diables sans voix, sans tradition et presque sans talent.

Aux sociétés philharmoniques, qui sont la distraction des classes aisées, on doit ajouter certaines institutions populaires qui, sous le nom d'*orphéons*, ont pris un grand développement dans les villes de province depuis une dizaine d'années. C'est un fait à peu près incontestable que l'enseignement et la propagation de la musique dans les classes populaires sont l'un des bons résultats que l'on doive à la grande révolution française. Je ne veux pas dire qu'avant 1789 il n'existât pas en France un grand nombre d'institutions publiques, telles que les maîtrises, par exemple, où la musique faisait partie de l'instruction gratuite qu'on donnait à de pauvres enfants du peuple. Ce serait mentir à l'histoire, et particulièrement à l'histoire de l'Église, qui a réchauffé dans son sein, pendant la longue période du moyen âge, les éléments de cet art divin, dont elle a fait un ornement de son culte ; mais il est vrai de dire cependant que la sécularisation des connaissances humaines, qui forme le trait distinctif de la société moderne, est une conséquence des principes émis par la Révolution, et que la musique a été comprise dans ce grand mouvement de rénovation morale qui est désormais un fait accompli. Depuis une trentaine d'années surtout, il s'est formé à Paris, en dehors de l'influence

directe de l'administration municipale, un grand nombre de sociétés chorales qui sont le fruit de l'initiative intelligente d'un homme de bien, Wilhem. C'est en 1815 que Boquillon Wilhem conçut l'heureuse idée d'appliquer à la musique le mode de l'enseignement mutuel, qui avait été introduit récemment en France. Il essaya d'abord son système dans quelques pensionnats particuliers où il était professeur, et les bons effets qu'il sut en obtenir en très-peu de temps attirèrent sur lui l'attention du conseil d'instruction primaire du département de la Seine. M. le baron de Gérando fit alors la proposition d'introduire l'enseignement de la musique dans les écoles primaires de la capitale, et Wilhem fut chargé de cette noble mission, dont il s'acquitta avec un zèle admirable et un succès qui a dépassé toutes les espérances. Il existe actuellement à Paris, indépendamment du grand orphéon municipal, qui se forme de la réunion de tous les élèves des écoles primaires de la ville de Paris, et que dirige M. Gounod, il existe, disons-nous, plus de quarante sociétés chorales libres ayant leurs statuts particuliers et se recrutant parmi les ouvriers de la grande cité. Les provinces ont suivi l'exemple donné par la capitale de l'intelligence. Les maires et les préfets de plusieurs départements, parmi lesquels il est juste de citer en première ligne M. le préfet de Seine-et-Marne, ont pris ces sociétés d'orphéonistes sous leur protection. Ils ont ouvert des concours, institué des prix, et se sont fait un honneur de présider à ces luttes pacifiques, où il n'y a de vaincus que les dédaigneux et les indifférents. La France entière est remplie maintenant de pareilles sociétés chorales, qui

se donnent rendez-vous sur un point choisi du territoire pour y disputer le prix de l'art de bien chanter, comme cela se pratiquait, du temps des *Minnesinger*, par delà les bords heureux du grand fleuve qui appartient à la race teutonique.

Dans le mois de juin dernier, le 28, c'est la ville de Bordeaux qui a été le théâtre où les sociétés orphéoniques du département de la Gironde et celles de plusieurs autres départements circonvoisins se sont mesurées un cahier de musique à la main.

La séance s'est ouverte à midi dans la salle du beau théâtre de cette seconde et magnifique ville de France. Le jury, composé assez étrangement de quelques artistes de Paris, car la province en est encore à croire que tout nom qui brille un peu à Paris est de l'or pur, le jury donc a vu défiler devant lui d'abord la société lyrique de Bordeaux, puis les sociétés chorales d'Agen, d'Angoulême, de Choisy-le-Roi, les orphéons de Niort, Poitiers, Tours, Blois et Orléans, etc. « La musique, a dit M. le maire de la ville de Bordeaux devant cinq mille auditeurs réunis, est bien plus qu'une récréation pour l'esprit et un charme pour l'oreille; elle pénètre jusqu'au cœur, et c'est un élément de moralisation; en un mot, la musique est par excellence humaine et civilisatrice. » Voilà d'excellentes maximes, et, pour qu'elles aient été professées par le maire d'une grande ville, c'est-à-dire par un homme essentiellement pratique et peu disposé à la rêverie, il faut que le diable se mêle de nos affaires, et que les choses n'aillent pas tout à fait comme on voudrait les faire aller. Enfin on a distribué les prix, dont les deux premiers ont

été remportés par la *Société chorale de Clémence Isaure* de Toulouse, et par la *Société de Sainte-Cécile* de Bordeaux, composée de soixante-dix membres, sous la direction de M. Mézerai. La *Société de Sainte-Cécile* a produit un très-grand effet ; mais on assure que la plupart des choristes du grand théâtre de Bordeaux en font partie, ce qui change un peu le caractère des sociétés orphéoniques, qui sont et doivent rester des associations de simples artisans.

La ville de Dijon, qui est l'une des plus intelligentes, où les arts et particulièrement la musique ont toujours été cultivés avec beaucoup d'ardeur et de succès, car Dijon est la patrie de Rameau, a ouvert pour la troisième fois la lice d'un concours des sociétés chorales. C'est le 16 août qu'a eu lieu cette fête de l'art dans l'ancienne capitale de la Bourgogne. Le jury, composé d'une manière encore plus étrange que celui de Bordeaux, a distribué un premier prix à la *Société chorale de Bourg*, la seconde médaille à *l'Union chorale de Châtillon*, et la troisième aux *Enfants de la Loire*. M. le maire de Dijon a prononcé aussi un long discours où l'on peut remarquer le passage suivant : « Il est vrai de dire que, si les compositions de Rameau (notre illustre compatriote), malgré les beautés qu'elles renferment, sont généralement moins goûtées aujourd'hui qu'elles ne le furent autrefois, son *Traité d'harmonie* et sa découverte de *la basse fondamentale* ont conservé toute leur autorité. On a même reconnu que Rameau avait trouvé les lois de l'harmonie, comme Newton celles du système du monde. » Avouez, monsieur, que le pays dont les magistrats parlent un pareil langage n'est pas encore entière-

ment perdu pour les muses! Sans doute il ne faut pas trop s'exagérer le mérite absolu de pareilles associations, où la musique proprement dite ne joue qu'un rôle secondaire; il faut y voir un exercice libéral des classes ouvrières, qui aspirent à faire un bon usage des rares instants de loisir que leur laisse la nécessité de vivre en travaillant. Les masses chorales les mieux disciplinées, telles que la société de Cologne, celles si nombreuses de la Belgique, et le grand orphéon de la ville de Paris, qui est loin de les valoir, ne peuvent produire qu'un certain nombre d'effets de sonorité, dont le fréquent retour amène la monotonie: de l'ombre et de la lumière, des *forte* et des *piano*, mêlés à quelques combinaisons de rhythme, voilà à peu près quels sont les artifices que l'art peut employer dans un morceau d'ensemble destiné à être exécuté par des voix populaires.

Les Allemands, qui sont doués d'un instinct harmonique plus développé que les autres peuples de l'Europe, abordent, dans leurs chœurs populaires, des modulations ardues qui seraient même difficiles pour les choristes de l'Opéra. C'est toutefois un phénomène consolant que de voir ces sociétés chorales, formées par des ouvriers de bonne volonté qui aspirent à étendre la sphère de leurs jouissances morales, se multiplier et prendre racine jusque dans les moindres petites villes de France. J'ai pu entendre récemment l'orphéon d'un chef-lieu d'arrondissement chanter avec beaucoup d'ensemble et de justesse quelques morceaux faciles, à trois et à quatre parties, qui m'ont fait un vrai plaisir, tandis que la société orphéonique de Blois, qui s'est produite dans un con-

cert public donné dans la grande salle des états du château historique que tout le monde connaît, n'a pu chanter dix mesures sans détonner d'un demi-ton. A ce concert donné par la ville de Blois, où j'ai pris ma bonne part d'ennui à entendre clapoter sur un orgue dit d'Alexandre, je n'ai remarqué que quelques chansonnettes agréables de M. Nadaud, chantées avec assez de goût par un des frères Lyonnet.

La conclusion de cette longue missive que j'ai l'honneur de vous adresser du fond d'une villa charmante, c'est que Paris, qui n'a pas été fait en un jour, comme on dit vulgairement, est plus qu'une capitale ordinaire. C'est le centre, le cœur et le cerveau de la nation, qui, en le perdant, perdrait toute son influence sur l'Europe et la civilisation du monde. La France ne pourrait donc pas chanter avec le Misanthrope :

Si le roi m'avait donné
  Paris, sa grand'ville,
Et qu'il me fallût quitter
  L'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henri :
« Reprenez votre Paris;
  J'aime mieux ma mie,
    O gué!
J'aime mieux ma mie! »

En faisant ce sacrifice, elle y perdrait le rang élevé qu'elle occupe dans la hiérarchie des peuples civilisés.

Agréez, etc.

15 septembre 1857.



XIV

Mouvement des théâtres lyriques de Paris. — *Le Cheval de bronze* de M. Auber. — *Euryanthe* de Weber.

L'automne, encore chaud et resplendissant, étale les magnifiques produits d'une année féconde et bénie; les théâtres lyriques s'agitent et commencent à préparer des récréations pour les élus de la fortune. Cependant le public à qui ces fêtes de l'art sont destinées n'est pas de retour à la grande ville. Il chasse, il fait ses vendanges, il perçoit ses fermages, il prend des forces et entasse des écus pour venir les dépenser à Paris. Après trois ou quatre mois d'ivresse, de plaisirs divers, de rêvasseries politiques d'autant plus amusantes qu'on n'en espère pas la réalisation, on retourne aux champs, où l'on rapporte les bruits, les fatigues, les petits péchés et les symphonies de la civilisation. Là, on se répare, on fait un peu de pénitence, on a l'air de croire à tout ce que dit M. le curé, on se met de la pieuse confrérie de Saint-Vincent-de-Paul, parce que cela est de bon ton et qu'on en peut tirer un bon parti. A l'occasion, on dit du mal de Voltaire et de Rousseau, et on est enchanté au fond de l'âme de vivre dans un temps d'équité dont ils ont été les précurseurs éloquents. Voilà la France, ou du moins cette partie de la nation qui s'appelle la société.

L'Opéra est toujours dans un état fort peu intéressant. Rien ne s'y fait, rien ne s'y prépare qui soit digner de fixer l'attention, je ne dis pas de la critique, mais simplement de l'homme de goût, qui va chercher au théâtre autre chose qu'un lieu commode pour la digestion. Rien dans les mains, rien dans les cartons. Un répertoire vieilli, chanté par des coryphées qui ne se sont pas donné le temps d'apprendre un art avec lequel ils gagnent jusqu'à soixante mille francs par an! Des directeurs, des inspecteurs, une commission composée de hauts et puissants personnages, sont pourtant chargés de veiller aux destinées de ce grand établissement lyrique, créé, il y aura bientôt deux cents ans, par la munificence d'un vrai roi, je veux dire de Louis XIV.

Cependant l'Opéra, pour entretenir de bonnes relations avec le public, vient de lui faire un petit cadeau. *Le Cheval de Bronze*, conte chinois mis en musique par M. Auber et représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique le 23 mars 1835, a été approprié par les auteurs pour la grande scène où l'on ne peut entendre un seul des chefs-d'œuvre dont Gluck l'a illustrée! Si jamais la France périt, ce qu'à Dieu ne plaise! elle mourra d'une indigestion de vaudevilles et d'opéras-comiques. En consomme-t-il tous les ans, de ces niaiseries prétendues littéraires et musicales, ce peuple de conteurs et de gausseurs! Trente théâtres ne suffisent pas à le rassasier de gaudrioles, il faut que l'Opéra se mette aussi de la partie! Je ne suis pas un ennemi de la gaieté quand elle est de bon aloi, et surtout musicale, comme dans *le Comte Ory*, *le Philtre*, et autres charmants chefs-d'œuvre;

mais j'avoue que, puisqu'il existe un théâtre exclusivement consacré à ce genre trop national, je ne vois pas la nécessité de faire de l'Opéra une succursale de l'Opéra-Comique. Encore si le conte chinois de M. Scribe était amusant, et si la musique de M. Auber valait la peine d'être ainsi transvasée après vingt-deux ans de bouteille ! Il n'y a que le vin généreux qui s'améliore avec le temps, et la musique de M. Auber a trop d'esprit pour ne pas s'altérer promptement dans les vases fragiles où elle est contenue.

On dit souvent, au delà de nos frontières, que la France est le pays de la jeunesse, qu'impatiente d'y prendre possession de la vie, cette jeunesse bruyante rudoie volontiers sur les places publiques les gloires acquises, qui n'y trouveraient pas le respect qu'on leur accordait à Sparte ou dans l'ancienne république de Venise. Je serais tenté de penser tout le contraire. Je trouve qu'en ce moment surtout la France est encombrée d'illustres vieillards qui tiennent la clef de tous les sanctuaires et ne cessent de s'admirer dans le ruisseau de leur jardin. Que nous veulent-ils donc, ces glorieux représentants du passé, qui n'ont jamais su inspirer à la jeunesse de nobles passions morales? Se croient-ils indispensables au monde? Un soir, l'empereur Napoléon se promenait mélancoliquement dans une salle des Tuileries : un courtisan, comme il y en avait beaucoup alors et comme il y en aura toujours, était appuyé à une fenêtre et faisait semblant de contempler le ciel étoilé. « Que regardez-vous là? lui dit brusquement le maître. — Sire, je contemple votre étoile qui est plus brillante que jamais. — Vous croyez? lui répondit

négligemment l'Empereur. — Pouvez-vous en douter, sire? que deviendrait la France, que deviendrait l'Europe sans votre génie? Vous êtes indispensable au monde, qui a besoin de vos lois. — Monsieur, répondit Napoléon d'un ton sérieux et presque solennel, apprenez qu'il n'y a pas d'homme indispensable. Si je venais à mourir, la France, l'Europe et le monde se passeraient fort bien de moi. » C'est en 1811, avant la campagne de Russie, que ce dialogue avait lieu au palais des Tuileries. Pour revenir au conte à dormir debout qui s'appelle *le Cheval de Bronze*, où était la nécessité d'en donner une nouvelle édition considérablement alourdie de pauvres récitatifs, où l'on a de la peine à reconnaître la main autrefois si légère de M. Auber? Ah! que nous l'avons aimé, ce charmant compositeur de folles et fugitives amours, qui glissait, sans trop appuyer, sur la corde sensible! Héritier de la lyre de Grétry, dont il n'a pas le génie, contemporain de Boïeldieu, qui lui est supérieur par le naturel, le sentiment et le charme des mélodies, dominé par Hérold de toute la hauteur de la passion, du coloris et de la science instrumentale, l'auteur aimable de *la Fiancée*, de *Fra Diavolo*, du *Maçon*, de *la Muette* et du *Domino noir* s'est frayé un sentier fleuri qui l'a conduit tout doucement à la fortune d'abord, puis à la gloire. Voilà bientôt quarante ans qu'il occupe la scène, ce spirituel Anacréon qui a chanté, du bout des lèvres, tant de jolies chansons dont le peuple a gardé le souvenir. Pourquoi donc s'exposer encore sans nécessité aux regards d'un public malin et au jugement d'une critique vigilante qui pourrait vous demander compte enfin d'un assez grand nombre de

péchés mignons? Si l'on vous disait, par exemple, que la moitié et la plus belle moitié de la partition du *Cheval de Bronze* revient à Rossini, dont M. Auber admire et connaît à fond le génie! Il ne faut pas, comme on dit, réveiller le chat qui dort, et le jour où l'on examinera avec soin la couronne de roses qui orne les cheveux blancs du dernier des compositeurs français, on pourra y compter bien des feuilles mortes et beaucoup de clinquant. Quoi qu'il en soit, *le Cheval de Bronze* a eu à l'Opéra le succès qu'il méritait, et c'est à peine si le beau talent de Mme Ferraris, qui danse, non pas comme une muse, mais comme une sirène, suffit pour faire supporter quatre mortels actes de chinoiseries parisiennes. Aimez-vous la musique parisienne, adressez-vous à M. Auber, qui n'en a pas fait d'autre jusque dans *l'Enfant Prodigue*, grand opéra biblique, en cinq actes. Ah! si M. Auber avait le temps, il s'occuperait du Conservatoire qui va si mal, où il se passe des scènes si pénibles; le jour où l'auteur du *Domino noir* jettera les yeux sur ce vieil édifice, il sera bien étonné de tous les abus qu'on y cultive avec succès.

Cette fois-ci, M. Carvalho a été moins bien inspiré que lorsqu'il entreprit, il y a un an, d'approprier au théâtre qu'il dirige l'*Oberon* du même compositeur. Les difficultés aussi étaient plus grandes. *Euryanthe* est un opéra héroïque sans dialogue et accompagné de récitatifs, ce qui, d'après notre classification un peu arbitraire, le range parmi les ouvrages qui appartiennent au genre du Grand-Opéra. En supprimant les récitatifs de la partition d'*Euryanthe*, on a commis une erreur semblable à celle qu'on a faite à

l'Opéra en y transportant le *Freyschütz*, qui est une légende populaire où le dialogue fait partie intégrante et nécessaire de l'action. Faire déclamer des récitatifs pompeux aux humbles personnages du *Freyschütz*, qui se composent d'un garde-chasse, de sa fille, de son fiancé Max et de paysans, est un contre-sens non moins grave que de prêter à la belle Euryanthe, au roi qui la protége et au chevalier Adolar, qui est épris de ses charmes, les menus propos de gens du commun. Peut-être eût-il été plus facile de faire subir à la partition d'*Euryanthe* l'opération césarienne dont nous venons de parler, si les arrangeurs avaient été des musiciens, et des musiciens familiarisés avec le génie de Weber. Et puis M. Carvalho, en appréciant mieux qu'il ne l'a fait la difficulté de son entreprise, aurait dû attendre le retour du public digne d'un pareil festin. Livrer en pâture à une cohue de vaudevillistes le poëme d'un grand musicien est une faute énorme pour un administrateur qui se pique d'aimer autre chose que des *Reine Topaze* et des *Fanchonnette*.

C'est à Vienne, le 25 octobre 1823, que fut représentée pour la première fois l'*Euryanthe* de Weber. Le rôle important d'Euryanthe fut rempli par Mlle Sontag, de charmante et bien triste mémoire; celui d'Adolar par Haitzinger; Forti était chargé de celui de Lysiart; Mme Grünbaum, de la partie d'Églantine. Mme Schrœder-Devrient reprit plus tard ce rôle d'Euryanthe, qui fut une de ses plus belles conquêtes. Le poëme sur lequel Weber a composé ce second chef-d'œuvre est d'une femme, de Mme Wilhelmine de Chezy, qui, née à Berlin en 1783, vint à Paris

en 1810, attirée par Mme de Genlis, qu'elle avait connue en Allemagne. Elle y épousa en secondes noces M. de Chezy, orientaliste célèbre, alors professeur de sanscrit au Collége de France. Ce second mariage ne fut pas plus heureux que le premier. Mme de Chezy retourna en Allemagne, où elle rédigea des journaux, publia des recueils de nouvelles, et fit, pour le malheur de Weber, le libretto d'*Euryanthe*, qui, grâce au génie du musicien, son collaborateur, conservera son nom dans l'histoire. Telle est la toute-puissance d'un vrai poëte, qu'en posant le doigt sur le front d'un inconnu, il lui communique la vie éternelle. *Euryanthe* fut accueillie avec froideur par le public de Vienne, ce qui affligea beaucoup le pauvre Weber, qui était déjà atteint du mal dont il est mort en 1826. Le jugement sévère que Beethoven porta sur la partition d'*Euryanthe*, en disant que « c'était une accumulation d'accords de *septième diminuée* » lui fut surtout très-pénible. Quelques jours après la première représentation d'*Euryanthe*, dont les partisans de l'opéra allemand à Vienne attendaient une victoire qui pût continuer celle obtenue par le *Freyschütz*, et contre-balancer l'influence de l'opéra italien et du génie de Rossini, Weber rendit visite à Beethoven avec sa nouvelle partition à la main. Le grand symphoniste le reçut avec bienveillance, en lui disant avec une certaine brusquerie qui lui était familière : « Ce n'est pas après la représentation, c'est avant qu'il fallait venir.... Du reste, ajouta-t-il, je vous conseille de traiter votre partition d'*Euryanthe* comme j'ai traité celle de *Fidelio*, de la raccourcir au moins d'un tiers. » Schubert aussi eut des paroles

amères pour *Euryanthe*, ce qui donna lieu à une discussion presque comique entre les deux musiciens, qui s'abreuvaient pourtant à la même source d'inspiration nationale. On ne sait pas assez avec quelle cruauté se traitent entre eux ces êtres privilégiés qui, sans l'intervention de la critique, finiraient par s'entre-dévorer. Plus le génie est grand, plus il est implacable et personnel. Comme l'amour, il est exclusif et jaloux. Weber lui-même n'avait-il pas fait dans les journaux, et sous le couvert de l'anonyme, une critique plus que sévère de la *Symphonie en la mineur ?*

Euryanthe se releva pourtant de sa première disgrâce. On la donna à Berlin, à Dresde, à Leipzig, à Vienne même, où Mme Schroeder-Devrient la fit mieux apprécier en 1825. Enfin le peuple allemand, ce peuple de chanteurs, comme l'appelle M. Gervinus, a classé *Euryanthe* parmi les chefs-d'œuvre de son théâtre lyrique qu'il écoute avec respect. Dans l'espace de quelques jours, on peut entendre tour à tour au Grand-Théâtre de Berlin *Iphigénie en Aulide, Don Juan, la Vestale, Fidelio*, le *Freyschütz*, *Euryanthe*, *Oberon*, *le Nozze di Figaro*, *Guillaume Tell*, *la Muette*, *Robert le Diable*, etc., tandis que le bon public de Paris, qui se croit le premier juge du monde, est condamné à la nourriture du *Trouvère* et du *Cheval de Bronze !* — *O altitudo !*

On sait que le sujet d'*Euryanthe* est tiré d'un vieux roman de chevalerie français. Il s'agit de la belle Euryanthe protégée par un roi quelconque qui la destine à son ami, le preux chevalier Adolar. Cet amour est traversé par deux traîtres, Lysiart et Églantine,

l'amie et la confidente d'Euryanthe, qui lui a enlevé le cœur d'Adolar. Mêlez à cette partie carrée un anneau dérobé, comme dans *Lucie*, un tombeau, un serpent monstrueux qui s'agite dans la nuit sombre comme le symbole du mauvais esprit, c'est-à-dire une forte dose de couleur mélodramatique, et surtout des éclairs de poésie chevaleresque, et l'on concevra que Weber, qui était un homme éclairé, se soit laissé prendre à cette fable, qui, à mon avis, en vaut bien une autre. Au fond, c'est la même donnée que celle du *Freyschütz* et d'*Oberon*, la lutte du bien et du mal à travers les phénomènes de la nature, avec la conclusion morale, antique et solennelle, du triomphe de la vertu. De pareils sujets nous paraissent à Paris plus que naïfs, mais il faut les voir se dérouler devant un public allemand, qui va chercher au théâtre autre chose qu'une distraction passagère. Un mélodrame comme le *Freyschütz*, *Euryanthe* ou *Fidelio*, joué sur le théâtre de Vienne, de Berlin, de Dresde et de Munich, a une bien autre signification que sur un théâtre des boulevards. L'imagination du public est à l'unisson de la fantaisie du poëte, et se prête à toutes les exigences du merveilleux. On aura beau faire, jamais certains chefs-d'œuvre de Shakspeare, tels que *Hamlet*, *le roi Lear*, *Macbeth*, etc., ne produiront devant un public français et de race latine l'effet prodigieux qu'ils obtiennent sur des Anglais ou des Allemands. Le public, son imagination, ses croyances et ses sentiments, sont une partie intégrante de l'illusion dramatique. Rien n'est moins absolu que la poétique du théâtre. D'ailleurs il y a dans le poëme d'*Euryanthe*, comme dans celui d'*Oberon* et du *Freyschütz*,

et même dans le délicieux intermède de *Preciosa*, un amour de la nature extérieure, une surabondance de séve lyrique et une attraction si puissante vers les contrées lumineuses où fleurissent non-seulement les citronniers, mais la poésie chevaleresque et la molle sensualité.... qu'ils suffisaient pour attirer le génie de Weber. Ah ! si j'osais contredire l'éloquent écrivain qui nous parlait dernièrement de sa jeunesse philosophique, je lui dirais : « La doctrine du panthéisme a pu être formulée scientifiquement par Spinosa d'abord, et puis ensuite par Schelling et Hegel ; mais elle est latente depuis des siècles dans le génie de la race allemande tout entière. Cette race y a toujours été plongée jusqu'au cou, et le christianisme ne l'en a point guérie. Les mots que Gœthe laissa échapper de ses lèvres expirantes : *Mehr Licht ! mehr Licht !* (plus de lumière ! plus de lumière !) expriment l'aspiration intime (*die Sehnsucht*) de ce peuple voyageur vers les contrées de l'aurore, où il a vu le jour. » Mais revenons à nos moutons et à la musique d'*Euryanthe*, où le génie de Weber a si bien modulé son hymne à la nature.

L'ouverture d'*Euryanthe* ne vaut pas, à beaucoup près, les deux chefs-d'œuvre symphoniques qui précèdent le *Freyschütz* et *Oberon*. Composée, comme toujours, de phrases empruntées à la partition même, dont elle résume le caractère, elle ne présente pas à l'imagination une peinture saisissante, un raccourci saillant de l'œuvre qui va se dérouler sous les yeux du public. La première partie, vigoureuse et martiale, qui reparaîtra au premier acte, dans la grande scène du défi, est rattachée au second motif, infiniment plus

original, par une transition de quelques mesures, puis le maître les reprend tous deux et les soumet à un travail pénible où les modulations se heurtent sans produire de lumière. La seconde phrase, confiée aux violons, devient le thème de la conclusion, qui ne manque pas d'éclat. L'exécution de cette ouverture est molle au Théâtre-Lyrique, les violons n'étant pas assez nombreux pour supporter le poids des instruments à vent qui interviennent si fréquemment dans la musique de Weber.

Le premier acte s'ouvre au château du roi par un chœur charmant où les dames et les chevaliers célèbrent tour à tour et puis ensemble les douceurs de la paix et de l'amour. Survient le preux Adolar, qui, sur une invitation du roi, chante une tendre romance aux bords fleuris de la Loire. C'est la scène du second acte des *Huguenots*, modifiée par MM. Scribe et Meyerbeer. La romance que chante Adolar est de ce tour mélodique, tendre et pénétrant, qu'affectionnait Weber. Le troisième couplet surtout est relevé par un accompagnement pittoresque qui est un commentaire délicieux des paroles, où la description du phénomène extérieur de la nature tient plus de place que l'expression de ce qu'éprouve le personnage qui parle. Ainsi Adolar compare la beauté et la chasteté d'Euryanthe à une rose dont les vents et la tempête n'ont pu flétrir la fraîcheur. Le musicien s'empare de cette seconde partie de l'image dont il forme un tableau lyrique par les couleurs de l'instrumentation. Tout le génie de Weber est dans cette manière de procéder. Au moment où Adolar va recevoir la récompense de sa bravoure en épousant la belle Euryanthe,

Lysiart trouble son bonheur en se vantant de prouver la fragilité d'une vertu si prônée. Il en résulte une scène où la colère, l'amour et le désespoir s'entre-choquent dans un ensemble plein de vigueur et de flamme guerrière. C'est ce qu'on appelle la scène du défi. La cavatine d'Euryanthe, où elle exprime moins le sentiment qui la pénètre que le ravissement que lui fait éprouver le spectacle de la belle nature qui est devant elle, cette romance en *ut majeur* est courte, mais suave. Le duo pour deux voix de femme entre Euryanthe et sa fausse amie Églantine est un délicieux madrigal qui rappelle un peu le duo du *Freyschütz*, sans le valoir. Le finale du premier acte, au contraire, est un chef-d'œuvre d'élégance chevaleresque. Le mouvement à *six-huit*, sur lequel Euryanthe brode les gracieuses arabesques où éclate son bonheur, est quelque chose de ravissant. Weber reproduira la coupe de ce morceau exquis dans le finale du premier acte d'*Oberon*, et ses émules ne manqueront pas de l'imiter. Le compositeur qui en a le mieux profité est Hérold.

Le second acte commence par un air de basse que chante le traître Lysiart, et dont la couleur sombre et démoniaque a trouvé aussi bien des imitateurs. Le duo pour basse et soprano qui vient après entre Églantine et Lysiart est péniblement écrit, et renferme d'affreuses difficultés d'intonation qui ne peuvent être accessibles qu'à des instrumentistes. Ce n'est pas le seul morceau d'*Euryanthe* entaché de ce défaut, témoin le premier mouvement de l'air d'Adolar qui succède, tandis que l'*allegro* de ce bel air, qui ramène un des motifs de l'ouverture, est plein

d'expansion et d'amour. Il n'est pas trop mal chanté au Théâtre-Lyrique par M. Michot, dont la voix a tout le mordant que ne possède plus celle de M. Gueymard de l'Opéra. Le duo entre Euryanthe et Adolar est aussi frémissant, aussi passionné que l'air qui le précède. Il fallait entendre Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient dans ce duo profondément dramatique et si vocal en même temps! Le finale du second acte est bruyant, confus et péniblement écrit. Quelques éclairs mélodiques qui s'échappent de la poitrine oppressée d'Adolar sillonnent ce tourbillon de voix et d'instruments, qui n'arrivent pourtant pas à produire l'effet de terreur que comporte la situation. Weber n'était pas à l'aise dans ces sortes de mêlées, où Meyerbeer est si puissant!

Le troisième acte est encore rempli par un duo de ténor et soprano, entre Adolar et Euryanthe; ce duo pourrait être aussi mieux écrit pour les voix, qui ont à franchir des intervalles comme ceux qu'on rencontre dans la musique vocale de Sébastien Bach. O Mozart, maître divin, suprême conciliateur *del canto che nell' anima risuona* et de l'instrumentation, où es-tu? Ton véritable successeur, l'auteur incomparable de *Guillaume Tell*, baye aux corneilles dans le bois de Passy! La scène et les récitatifs dramatiques d'Euryanthe qui succèdent au duo renferment des beautés qui ne valent pas le fameux chœur des chasseurs, connu du monde entier et qu'on chante fort bien au Théâtre-Lyrique. Weber, qui est le créateur de ce genre d'effets d'ensemble, n'y a point été égalé. Citons encore le grand air d'Euryanthe avec accompagnement du chœur, l'hymne au printemps, dont la mu-

sique exhale les parfums et la fraîcheur, enfin la marche nuptiale.

Si *Euryanthe* n'a pas l'unité profonde de *Freyschütz*, ni l'éclat et l'élégance facile qui distinguent *Oberon*, elle participe un peu de ces deux chefs-d'œuvre et en contient les beautés diverses. L'ouverture, la scène du défi et le finale du premier acte, d'une morbidesse toute méridionale; l'air sombre et démoniaque de Lysiart au second acte, le grand air d'Adolar, le duo si passionné d'Euryanthe et d'Adolar; au troisième acte, le chœur des chasseurs, l'air d'Euryanthe avec chœur, la chanson du printemps et la marche nuptiale, sont des morceaux de premier ordre qui suffiraient à établir la réputation d'un musicien, disons mieux, d'un poëte. Je ne parle pas d'une foule de détails pittoresques de l'instrumentation qui ravissent les connaisseurs, des récitatifs, qui sont parfois pleins de vigueur, et de l'une des grandes qualités de Weber, le choix des rhythmes et la soudaineté des modulations qui éclatent tout à coup au milieu d'un *cantabile*, comme des feux de Bengale dans une nuit profonde. *Euryanthe* est un opéra chevaleresque, un poëme héroïque où la bravoure, l'honneur des dames, les voluptés élégantes du peuple qui habite les bords heureux de la Loire, sont célébrés par un musicien du Nord, par un *Minnesinger* et un compatriote de Wolfran d'Eschenbach, qui aspire aux contrées bienheureuses d'où viennent la lumière et le renouveau. Quand on sort d'une représentation du *Freyschütz*, d'*Oberon* ou d'*Euryanthe*, on peut s'écrier avec un poëte aimé de la Souabe, avec Uhland: « Ce n'est point dans de froides statues de marbre, dans des

temples sourds et muets, c'est dans les forêts fraîches et sonores que vit et respire le dieu des Allemands. »

Nous n'avons pas parlé de l'arrangement du Théâtre-Lyrique et des modifications de toute nature que messieurs les faiseurs de l'endroit ont cru devoir faire à la partition de Weber. Le changement des noms si connus des personnages est une fantaisie qui ne conduira pas ces messieurs à la postérité. A tout prendre, nous aimons encore mieux le personnage d'Églantine que cette figure de la magicienne Zarah, qui en tient la place au Théâtre-Lyrique. L'exécution est du moins suffisante, et, si Mlle Rey avait une voix plus forte, elle ne serait pas trop déplacée dans le rôle si important d'Euryanthe. Les chœurs l'emportent cette fois sur l'orchestre pour l'ensemble et la vigueur. Tel qu'on l'exécute au Théâtre-Lyrique, le chef-d'œuvre de Weber vaut bien la peine qu'on se dérange. On sort l'âme rajeunie, car une simple goutte de poésie est plus fécondante que des tonneaux d'opéras-comiques comme *le Cheval de Bronze*.

15 octobre 1857.



XV

De quelques travaux de littérature musicale. — Leçons de lecture musicale de M. J. Halévy. — Traduction des lettres de Mozart par M. Goschler.

L'enseignement de la musique et la diffusion des connaissances musicales parmi les classes populaires de la France est un fait que nous avons déjà eu occasion de constater. Un grand nombre de bons esprits se sont voués à la noble mission de répandre les principes d'un art si puissant sur les masses, et n'ont pas dédaigné de consacrer leurs veilles à en simplifier les premières notions. La musique a cela de particulier, qu'elle est à la fois une science profonde qui, comme toutes les sciences possibles, repose sur des lois de nombre, et qu'elle devient sous la main du temps et l'inspiration du génie, un art merveilleux qui semble ne procéder que de la spontanéité et du sentiment individuel. Le monde est ainsi très-porté à croire que la musique ne renferme que des effets dont les causes sont inconnues, et importent aussi peu à l'artiste qui crée qu'au simple amateur qui jouit. Cette erreur, presque universellement répandue en France, empêche qu'on n'accorde à la musique le rang élevé qui lui appartient parmi les connaissances de l'esprit humain. Les divagations qui s'impriment chaque jour à propos de cet art ad-

mirable, l'ignorance si profonde de la plupart des beaux esprits qui en parlent dans les journaux, ignorance dont nous avons pu récemment encore apprécier l'étendue, tout cela contribue à répandre le préjugé que la musique est une sorte d'alchimie sur laquelle on peut dire ce qu'on veut sans avoir à craindre un démenti. Les théâtres d'ailleurs sont un plaisir charmant et coûteux, qu'on est bien aise de se procurer à peu de frais, au moyen d'articles où l'on juge les maîtres et surtout les cantatrices avec une assurance cavalière qui ne prête à rire qu'aux initiés, qu'on traite de lourds pédants. Toutefois cet état de choses commence à s'améliorer un peu. Le public, qui est moins ignorant en ces matières délicates que ne le croient ceux qui ont la prétention de l'éclairer, ne prête plus qu'une oreille distraite à ces faux prophètes qui l'ont tant de fois induit en erreur. Il les laisse dire, et ne s'en rapporte qu'à son propre jugement ou à celui de quelques bons esprits dont il a eu soin de constater la véracité. Le peuple lui-même entre chaque jour davantage dans la connaissance d'un art qui a le don d'épurer et d'élever ses instincts, et, grâce aux nombreuses institutions publiques où la musique fait partie de l'enseignement qu'on lui distribue gratuitement, il devient plus apte à en apprécier les véritables beautés.

Parmi les ouvrages élémentaires qui se publient en si grand nombre sur l'enseignement de la musique, nous avons remarqué l'*Essai d'instruction musicale* de M. Mercadier. Ce petit livre, de cent cinquante-sept pages, fort bien imprimé, contient une explication claire, méthodique, et plus que suffisante, de

tous les éléments de l'art musical, depuis le son isolé, résultat des ondulations de l'air, jusqu'à l'accord, qui est le principe de l'harmonie. Divisé en trente-six chapitres suivis d'un appendice sur l'enchaînement des gammes, c'est-à-dire des tons, que l'auteur rend plus sensible au moyen d'un jeu d'enfant très-ingénieux, le livre de M. Mercadier a été adopté pour les classes du Conservatoire, ce qui n'est pas toujours un titre de recommandation, car le Conservatoire est aussi prodigue que l'Académie des beaux-arts de pareils témoignages de satisfaction. Dans le cas particulier qui nous occupe, on ne peut que louer le Conservatoire d'avoir adopté l'*Essai d'instruction musicale* de M. Mercadier, dont l'esprit méthodique a su renfermer en quelques pages lucides et accessibles à tous les notions d'un art très-compliqué.

Un ouvrage plus important sur le même sujet est celui qu'a publié M. Halévy sous le titre de *Leçons de lecture musicale*. Appelé par la nature de ses fonctions de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts à émettre souvent ses idées sur les divers procédés de l'esprit, M. Halévy était plus apte qu'aucun autre compositeur éminent à parler avec mesure et clarté d'un art dont il connaît toutes les lois. Esprit diversement éclairé et rompu aux détails de l'enseignement supérieur de la composition, M. Halévy a été chargé par une commission du conseil municipal du département de la Seine de rédiger un traité de musique élémentaire à l'usage des écoles primaires de la ville de Paris et de l'Orphéon. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que le traité de M. Halévy a été aussi adopté par le Conservatoire et approuvé par l'Insti-

tut. Il est divisé en quatre grandes parties. La première partie est consacrée à la connaissance des *signes*, la seconde à l'*intonation*, la troisième traite de la *mesure*, et la quatrième, la plus importante, s'occupe de ce qu'on appelle la *tonalité*. Après avoir parcouru les différents chapitres qui subdivisent chacune des quatre grandes divisions, l'auteur en résume les idées dans un chapitre final, afin que l'élève puisse avoir une conscience nette de ce qu'on vient de lui apprendre. Nous ne pouvons aborder ici toutes les questions que soulève un ouvrage élémentaire sur l'enseignement de la musique ; il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et M. Halévy est un esprit trop sage pour avoir voulu innover dans un art où les faiseurs de systèmes se donnent libre carrière depuis cinquante ans. Nous ferons cependant au travail de M. Halévy un reproche général ; il nous semble que le savant compositeur a commis par excès de zèle une double erreur, qu'il a d'abord trop présumé de l'intelligence de l'élève en lui parlant souvent une langue abstraite et synthétique, et qu'ensuite il a trop divisé sa matière pour ne pas produire quelquefois de la confusion dans de jeunes esprits : il est si difficile de parler à la jeunesse, de lui dire ce qu'il faut pour éveiller son attention, en laissant au temps à faire le reste! Ce défaut se fait surtout remarquer dans la quatrième partie, qui traite de la *tonalité*, c'est-à-dire de la formation et de l'enchaînement des gammes au moyen des accidents d'altération.

M. Mercadier, dans l'*Essai d'instruction musicale* dont nous avons déjà parlé, s'exprime ainsi au chapitre XIX[e], qui traite de ce sujet délicat : « On entend

par *tonalité*, dit-il, l'effet d'un groupe ou assemblage de notes qui se reproduit sur l'échelle diatonique à des intervalles réguliers. Notre gamme par octaves est un exemple remarquable de tonalité, parce que les deux demi-tons occupent toujours une place invariable, et que la mélodie reçoit de cette régularité un certain caractère que l'oreille sait apprécier. » Au point de vue scientifique, cette définition laisse beaucoup à désirer, puisqu'elle ne comprend pas la *tonalité* du plain-chant, dont le caractère est la mobilité des deux demi-tons ; mais elle suffit provisoirement pour donner à l'élève une notion qu'il lui sera facile de développer plus tard. M. Halévy creuse davantage ce sujet important, il en suit toutes les ramifications et en résume les effets dans un tableau où la génération des *tons* par les *bémols* et par les *dièses* frappe l'œil et saisit l'attention ; mais le langage dont se sert M. Halévy pour traduire sa pensée est-il toujours en rapport avec l'intelligence de l'élève auquel il s'adresse? pourrait-on affirmer que la définition que donne le savant compositeur de l'enchaînement des *tons* produits par les *bémols* avec ceux qui résultent de l'emploi des dièses, « pénétration réciproque des gammes bémolisées et des gammes dièsées, produite par l'enharmonie, » soit facilement comprise d'un enfant de dix ou douze ans? Nous nous permettons d'en douter. Toute cette leçon (la trente-cinquième), qui a pour objet de classer les différentes gammes qui sortent de la source primordiale, la gamme d'*ut naturel*, au moyen des accidents d'altération qui, parcourant deux chemins différents, vont aboutir à un rendez-vous commun (*fa dièse* ou *sol bémol*), est traitée

de main de maître; mais elle suppose chez l'élève des connaissances et une habitude de raisonner qu'il eût été plus sage de ne pas exiger encore. La définition de la gamme ou du *mode mineur*, cette pierre d'achoppement de tous les livres de théorie musicale, laisse aussi quelque chose à désirer. M. Mercadier nous semble résoudre d'une manière plus simple et plus pratique cette difficulté d'enseignement : « En musique, dit-il, *mode* (du latin *modus*, manière), *manière d'être* ou *modification*, signifie le caractère qu'imprime à une gamme la place occupée par ses deux demi-tons consécutifs. Il est évident qu'en déplaçant les demi-tons on change la *manière d'être* de cette gamme, etc. » M. Halévy pénètre sans doute plus avant dans la nature de la gamme mineure lorsqu'il dit : « Les deux tétracordes qui forment une gamme mineure ne sont pas semblables dans leur composition.... L'intervalle, composé d'un ton et demi, qu'on remarque dans le second tétracorde, intervalle né du *genre chromatique*, est *cause* que la gamme mineure participe du *genre chromatique*. » La définition de M. Halévy, pour être plus scientifique, s'adresse au maître qui enseigne bien plutôt qu'à l'élève qui apprend. En résumé, les *Leçons de lecture musicale* de M. Halévy et l'*Essai d'instruction musicale* de M. Mercadier se suivent et se complètent l'un par l'autre. Si nous avions pouvoir d'assigner à ces deux traités un but d'utilité publique, nous conseillerions de mettre le petit livre de M. Mercadier dans les mains des enfants qui n'ont aucune notion de la musique, tandis que les leçons de M. Halévy serviraient aux classes des adultes, déjà préparés à recevoir une

connaissance plus étendue d'un art qui parle à la raison autant qu'au sentiment.

Passer de la simple théorie aux livres qui s'occupent de l'histoire de la musique ou de la vie des musiciens, ce n'est pas une transition aussi brusque qu'on pourrait le croire au premier abord. Un homme de goût, M. le chanoine Goschler, a eu l'heureuse pensée de feuilleter avec respect la correspondance si connue en Allemagne de la famille de Mozart, et d'en extraire un petit volume intéressant qu'il a publié sous ce titre: *Mozart, Vie d'un artiste chrétien.* On sait que la veuve du musicien le plus parfait qui ait encore existé a épousé en secondes noces un admirateur du génie de Mozart, M. de Nissen, conseiller d'État du Danemark, qui mourut à son tour en 1826. M. de Nissen avait classé les papiers de la famille de Mozart et en avait formé un gros volume qui fut publié par sa veuve en 1828 à Leipzig. C'est dans l'ouvrage confus, mais rempli de faits et de documents intéressants, de M. de Nissen, qu'ont puisé depuis lors tous les écrivains qui ont eu à s'occuper de la vie de Mozart. M. Goschler raconte dans une courte préface comment il fut amené à s'intéresser à la vie de l'auteur de *Don Juan:* il a lu successivement toutes les biographies de ce grand compositeur qui lui furent signalées. « Je dois l'avouer, dit M. Goschler, je cherchais dans ces lectures plutôt l'homme que l'artiste, et tous les biographes me montraient l'artiste bien plus que l'homme. Tous exaltaient le génie, pas un n'appréciait le caractère; tous analysaient minutieusement les œuvres, aucun ne parlait de l'âme candide de

Mozart, de sa foi vive, de sa piété sincère, de son dévouement filial, etc. » Si M. Goschler avait eu connaissance de l'étude publiée dans la *Revue* sur *Mozart et Don Juan*, il aurait pu s'assurer que nous avons été le premier à signaler la noblesse de caractère qui distingue le père de l'immortel musicien, ainsi que l'union parfaite « de cette famille pieuse et résignée, famille tout allemande et vraiment chrétienne, où régnaient l'ordre, la chasteté et le goût des belles choses, digne berceau du musicien de l'amour idéal[1]. » En parlant du caractère élevé de Mozart et de l'influence qu'il a exercée sur la direction de son génie, nous disions encore : « Mozart était arrivé (en 1787) à cette heure suprême de la vie d'un grand artiste où sa main peut écrire couramment sous la dictée de son cœur et réaliser, comme il disait, les rêves de son génie. Son esprit profondément religieux, sa piété naïve, que n'affaiblissaient même point les déréglements passagers où il tomba dans les derniers jours de sa vie, semblaient pressentir confusément l'approche d'une révolution qui viendrait détruire tout ce qu'il adorait. »

M. Goschler n'en a pas moins rendu un véritable service au goût et à la saine critique en mettant à la portée des lecteurs français un choix des meilleures lettres de la famille de Mozart, où se trouvent consignés tant de faits curieux et intéressants de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les lettres de Mozart surtout sont remarquables par une foule d'observations fines,

1. Voy. notre premier volume de *Critique et littérature musicales*.

judicieuses et profondes, d'où l'on pourrait extraire comme un résumé des règles immuables que ne doit jamais oublier un peintre du cœur humain. On lit dans une lettre de Léopold Mozart à sa femme, du 30 juillet 1768 : « Cent fois j'ai voulu faire mes paquets et m'en aller (ils se trouvaient à Vienne); mais il a fallu démontrer que ce ne sont pas des imposteurs, des charlatans qui vont en pays étranger jeter de la poudre aux yeux, mais bien de braves et honnêtes gens qui font connaître au monde *un miracle que Dieu a produit à Salzbourg*. Voilà ce que je dois à Dieu, sous peine d'être la plus ingrate des créatures; et si jamais ce m'a été un devoir de convaincre le monde de ce miracle, c'est précisément en un temps *où l'on se moque de tout ce qui s'appelle miracle*. Ce n'a pas été une petite joie et un mince triomphe pour moi que d'entendre un voltairien me dire dernièrement avec stupeur: *Eh bien! j'ai enfin vu dans ma vie un miracle, c'est le premier*. » Ces paroles sont de Grimm qui, seul à Paris, comprit toute la grandeur du génie de Mozart. On a souvent discuté et l'on discute encore tous les jours pour savoir quelle doit être la part de la poésie dans un drame lyrique. Voici ce que pensait Mozart sur ce sujet délicat: « Je sais que dans un opéra il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. Pourquoi donc les opéras bouffes italiens plaisent-ils partout, malgré les misères du libretto? Parce que la musique seule y domine et fait tout oublier.... Si nous autres compositeurs nous voulions toujours suivre scrupuleusement nos règles (qui étaient fort bonnes quand on ne savait rien de mieux), nous ferions d'aussi mauvaise musique que

les poëtes font de mauvais livrets[1]. » N'a-t-il pas prévu le règne de l'art grossier de notre temps, lorsque Mozart écrivait à son père en 1782 ces propres paroles : « L'ode (qu'il devait mettre en musique) est noble, belle, tout ce que vous voudrez, malheureusement trop boursouflée pour mes fines oreilles ; mais que voulez-vous ? Le juste milieu, le vrai en toutes choses, on ne le connaît, on ne l'estime plus nulle part. *Pour obtenir du succès, il faut écrire des choses assez intelligibles pour qu'un fiacre puisse les retenir*, etc. » On dirait presque une définition anticipée de la musique de M. Verdi. Tout le monde connaît cet admirable passage sur la mort que nous avions déjà cité dans notre travail sur le *Don Juan* : « Comme la mort, à la bien considérer, est le vrai but de la vie, je me suis depuis plusieurs années tellement familiarisé avec ce véritable ami de l'homme, que son image, loin d'être effrayante pour moi, n'a rien que

1. Dans son discours de réception à l'Académie française, Alfred de Musset a dit quelques mots pleins de justesse sur la part et le rôle de la musique dans une action dramatique : « Tant que l'acteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher ; mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête. Que devient alors ce personnage ? Est-ce un maître irrité qui gronde ? Est-ce un esclave qui supplie ? Est-ce un amant jaloux qui jure de se venger ? Est-ce une jeune fille qui s'aperçoit qu'elle aime ? Non, ce n'est rien de tout cela, et il ne s'agit plus de savoir quelle circonstance naît de la situation. C'est la colère, c'est la prière, c'est la jalousie, c'est l'amour que nous voyons et que nous entendons. La musique s'empare du sentiment, elle l'isole. Soit qu'elle la commente, soit qu'elle l'épanche largement, elle en tire l'accent suprême. Tantôt lui prêtant une vérité plus frappante que la parole, tantôt l'entourant d'un nuage aussi léger que la pensée, elle le précipite ou l'enlève ; parfois même elle le détourne, puis le ramène au thème favori, comme pour forcer l'esprit à se souvenir, jusqu'à ce que la Muse s'envole et rende à l'action passagère la place qu'elle a semée de fleurs. »

de doux et de consolant! Je remercie mon Dieu de m'avoir accordé la grâce de reconnaître la mort comme la clef de notre véritable béatitude, etc. » Certes l'esprit qui pouvait s'élever à de pareilles considérations n'était pas indigne du génie qui a écrit le *Don Juan* et la messe de *Requiem*.

Il y aurait de curieux rapprochements à établir entre certaines lettres de Mozart et quelques-unes de Weber. En étendant cette investigation à la vie de Beethoven, d'Haydn, de Gluck, de Haendel, de Bach, etc., on pourrait en extraire un vrai trésor d'observations, de remarques et de menus propos où, à travers la diversité des génies et des caractères, on trouverait cette vérité générale qui est de tous les temps et de toutes les écoles. Nous qui avons souvent l'honneur d'approcher de Rossini et de Meyerbeer, deux esprits qui se valent par la finesse des aperçus, l'étendue et la solidité du jugement, nous pouvons affirmer que l'auteur de *Guillaume Tell* et celui de *Robert le Diable* n'ont pas deux manières de voir sur les vrais principes de l'art. Ce sont ces principes qui nous préoccupent aussi, nous, humble propagateur de la bonne nouvelle. Et tant que nous pourrons tenir une plume, nous ne ferons pas de lâches concessions au mauvais goût triomphant.

1er décembre 1857.



XVI

Coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de la musique. — Théâtres lyriques de Paris. — *Margot*, opéra-comique de M. Clapisson. — *Le Carnaval de Venise*, opéra-comique de M. Ambroise Thomas. — *Élie*, oratorio de Mendelssohn. — La musique polonaise, etc. — Mort de Castil-Blaze.

L'année 1857 va bientôt terminer son cours. Encore quelques jours, et elle ne sera plus que de l'histoire, un fait accompli qui ira augmenter le poids, déjà si lourd, des souvenirs. Quelle signification aura-t-elle pour les âges futurs, quels événements remarquables aura-t-elle vus s'accomplir, pour que la postérité se souvienne de son passage dans le temps ? Est-ce l'insurrection de l'Inde et les efforts de cette grande nation anglaise pour ressaisir une domination lointaine, non moins utile à la civilisation générale qu'à sa propre puissance, qui imprimeront à l'année 1857 un caractère indélébile? Est-ce l'apparition d'une nouvelle comète, la rencontre préméditée de quelques souverains de l'Europe, ou bien plutôt la mort d'un grand citoyen, je veux dire du général Cavaignac, qui a donné à la France le spectacle d'une vertu plus rare chez elle que l'éloquence, le génie militaire et les vaines ostentations du pouvoir ? Tout cela dépend du point de vue moral où se placera l'observateur et des évolutions qui se seront accomplies dans la conscience

publique, dont les principes, pour être immuables dans leur essence, n'empêchent pas la notion de justice de s'épurer et d'agrandir de plus en plus la sphère de son action. Voilà pourquoi, ce nous semble, l'histoire est toujours à refaire. Les faits ayant été bien constatés par la critique, il reste à les juger, et chaque génération les soumet au criterium de sa raison et de sa moralité. C'est ainsi que l'idée de progrès, qui est, sans contredit, la grande préoccupation de notre siècle, se concilie avec la perpétuité des sentiments de l'homme et les lois immuables de la raison. Malgré les tristesses du présent, malgré les défaillances des caractères que chacun peut remarquer autour de soi, malgré ces lâches palinodies des prétendus éclaireurs de l'opinion, nous sommes attirés vers cette idée consolante d'amélioration morale qui est aussi vieille que le genre humain. Entre les faiseurs d'utopies qui présument trop de l'avenir, de la virtualité de l'esprit humain, et les adorateurs béats du passé qui prêchent l'immobilité et la contemplation stérile des vieux rites et des institutions surannées, nous ne saurions hésiter, et nous aimerions mieux croire à l'erreur salutaire qui excite à vivre qu'à la vérité qui produirait la mort. Qu'est-il besoin de tant s'inquiéter de la tradition, qui nous tient par tous les fils de l'existence, et qui, depuis le berceau jusqu'à la tombe, nous enveloppe d'un réseau d'entraves et de prescriptions inévitables? Il n'est pas à craindre qu'on oublie jamais qu'on est le fils de son père, car chaque mot qui sort de nos lèvres porte témoignage de la tradition que nous subissons, tandis qu'il est facile d'endormir l'esprit en lui faisant croire

que tout est dit et qu'il n'y a plus qu'à se croiser les bras. Les penseurs immortels qui, au milieu du XVIIIe siècle et sous le gouvernement avili d'un Louis XV, élaboraient et dégageaient des faits contingents de l'histoire cette grande idée du développement et de l'amélioration du genre humain, ces penseurs, tout isolés et faibles qu'ils étaient, n'ont-ils pas suffi pour amener la révolution de 1789, l'ère des sociétés modernes? Affirmons-la donc, cette loi divine du progrès dont nous voyons chaque jour se produire les miracles, appuyons-nous sur ce levier puissant qui soulèvera le monde, et laissons à Dieu à faire le reste. Le genre humain a plus à gagner aux rêves d'un Turgot et d'un Condorcet qu'à se laisser enfermer dans le cercle providentiel que lui trace Bossuet dans son *Discours sur l'histoire universelle.*

La mort de Manin, ce grand citoyen de Venise dont la vie exemplaire a rempli l'Italie d'un enthousiasme fécond pour ses destinées; celle de Béranger, qui a ému la France tout entière, et, qu'on nous permette de le dire, la fin prématurée du critique éminent, Gustave Planche, qui a illustré pendant si longtemps les pages de la *Revue des Deux-Mondes*, ce sont là aussi des événements remarquables qui prouvent la vitalité morale de l'époque où nous sommes, et qui doivent imprimer un caractère à l'année 1857. On aurait pu croire que la vie modeste de Gustave Planche, sa pauvreté notoire, la sévérité de ses jugements sur les hommes et les œuvres d'une génération ambitieuse et conquérante, l'auraient complétement isolé de l'opinion publique, dont les interprètes n'avaient pour Gustave Planche que des paroles amères et quelquefois insul-

tantes : il n'en était rien. L'opinion est comme un fleuve qui a des courants divers. Sous la mobilité des vagues qui agitent la surface, sous le bourdonnement des esprits éphémères dont les feuilles quotidiennes colportent la renommée, il y a l'opinion des honnêtes gens, qui se forme lentement et qui ne se manifeste avec éclat que dans les circonstances solennelles. C'est cette opinion solide des consciences éclairées, qui s'adresse autant à l'homme qu'à l'écrivain, qui s'est révélée bruyamment à la mort de Gustave Planche. Son convoi, aussi modeste que l'avait été sa vie, a été suivi par des représentants illustres des lettres et des arts, qui sont venus rendre hommage à la mémoire d'un écrivain supérieur, d'un critique qui a su allier un beau talent, une pensée élevée, à un caractère honorable. Ce n'est pas forcer l'analogie des choses que de voir dans l'émotion publique produite par tant de pertes douloureuses un symptôme consolant de l'opinion, la persistance d'un certain ordre d'idées morales que les événements contraires sont loin d'avoir affaiblies. Dans la vie et l'œuvre si différentes des hommes que nous venons de nommer, l'opinion a vu un trait commun qu'elle a voulu honorer de ses regrets : la fermeté du caractère au milieu de nombreuses et cruelles vicissitudes, le respect du juste et du beau, le triomphe d'une conscience éclairée qui ne transige pas avec les événements qui lui enlèvent ses espérances. Une de ces organisations mobiles, exquises et privilégiées qui vivent quelques heures de poésie et d'amour pour laisser un nom immortel, c'est-à-dire Alfred de Musset, a été enlevé aussi pendant

l'année 1857, que ces pertes multipliées marquent d'un signe indélébile.

Cependant les théâtres s'agitent, et, si les chefs-d'œuvre n'abondent pas sous les yeux du public, ce n'est pas faute de beaucoup d'efforts de la part des entrepreneurs de succès. Jamais l'industrie, qui s'attache à faire éclore les talents et les germes cachés, n'a été plus vigilante et plus habile que de nos jours. D'où vient cependant la stérilité des résultats? La pisciculture, l'horticulture, la télégraphie sous-marine, la mécanique, les sciences physiques et mathématiques, les recherches historiques et philologiques, en un mot l'ensemble des connaissances de l'esprit humain n'a jamais été plus étendu et plus florissant. Le monde se transforme sous nos yeux, la pensée ne recule devant aucun obstacle, aucun mystère ne résiste à sa pénétration ou n'effraye son audace, et dans le champ de la libre fantaisie, à un petit nombre d'exceptions près, rien ne se produit de remarquable, ou du moins de durable! L'imagination aurait-elle épuisé la source de ses enchantements? N'y aurait-il plus de belles passions à mettre en œuvre, et le cœur humain est-il si connu, qu'on ne puisse en tirer de nouveaux accents? Ou bien faut-il croire avec un philosophe qui vient aussi de mourir tout récemment, M. Auguste Comte, que l'humanité, ayant passé l'âge des illusions et des conceptions chimériques, est arrivée à ce degré de maturité où la connaissance des véritables lois de la nature peut seule la satisfaire? Ainsi donc la *philosophie positive*, car tel est le titre de l'ouvrage où M. Auguste Comte a exposé l'ensemble de ses idées, serait la clef du

monde à venir, où nul ne pourra pénétrer s'il n'est géomètre, comme l'exigeait déjà Platon de ceux qu'il admettait à son école? Ce qui est certain, ce qui paraît être le besoin et la tendance de l'époque que nous traversons, c'est l'alliance des lettres et de la science, une forme élevée et un beau style mis au service de la vérité. Pour intéresser les générations qui arrivent à la vie, il faudra parler de philosophie comme M. Cousin, ou de haute philologie comme M. Ernest Renan; il faudra écrire sur les sciences naturelles et médicales comme M. Littré. Les baladins de la phrase, les chercheurs de mots pittoresques qui ne peignent rien, les amateurs du relief sonore qui cache le vide de la pensée, seront abandonnés à leur triste sort et à la solitude qui se fait déjà autour d'eux. C'est tout au plus si on pardonnera à une belle imagination, comme celle de Mme Sand, de se jouer de la vérité en rapprochant comme elle l'a fait dans ses mémoires l'agréable génie de Chopin d'un colosse comme Beethoven. Et lorsqu'une intelligence aussi vive et aussi pénétrante que celle de Balzac s'amusera à écrire des pauvretés sur le *Moïse* italien de Rossini, on passera outre en lui disant: « Dites nous plutôt, monsieur de Balzac, un de ces contes que vous savez si bien ourdir, et laissez la musique à qui a pris la peine de l'étudier! » Stendhal lui-même ne sera plus possible, car tout l'esprit qu'il a mis dans sa *Vie de Rossini* ne suffit pas pour en pallier les bévues.

En attendant qu'il naisse à la France un poëte, un poëte comique surtout, qui sache peindre ses mœurs et flageller ses ridicules aussi changeants que les gouvernements qui s'efforcent de diriger ses destinées, le

Théâtre-Français, suivant une impulsion qu'on aime à encourager, déroule sous les yeux du public les chefs-d'œuvre de son ancien répertoire. Molière, Regnard, Marivaux, Baumarchais, et jusqu'à M. Scribe, dont on reprend les comédies légères, moins faciles à faire oublier que ne le pensent les beaux esprits, apparaissent tour à tour sur le théâtre de la rue de Richelieu et y attirent la foule. Quelle est la nation de l'Europe qui peut, comme la France, remonter le cours de sa littérature dramatique et faire admirer aux générations contemporaines des œuvres qui ont deux cents ans de date? Shakspeare est à peu près le seul grand poëte dramatique dont le public de Londres entende encore la langue. Le théâtre de l'Allemagne ne remonte pas au delà de Lessing, de Gœthe et de Schiller, c'est-à-dire des dernières années du XVIIIe siècle. L'Italie n'a pas de théâtre national avant Goldoni et Alfieri. L'Espagne pourrait-elle évoquer sur la scène de Madrid, de Séville ou de Barcelone, les conceptions plus épiques et plus lyriques que dramatiques des Calderon et des Lope de Véga? Il est permis d'en douter. L'Espagne, il est vrai, lit et admire la langue de Cervantes comme nous lisons avec délices Montaigne, Amyot et Rabelais; mais, excepté l'Angleterre et son Shakspeare, il n'y a que la France qui possède une littérature dramatique, vivante et accessible à tous, depuis *le Cid* et *le Menteur* de Corneille jusqu'à *la Calomnie* de M. Scribe, qu'on a reprise tout récemment. Il est de mode depuis quelque temps, et dans un certain monde infiniment petit, où l'on cultive avec rage le mot en relief et les modulations de style sans idées, de prendre en pitié

l'esprit et l'œuvre de M. Scribe. On a tant de chefs-d'œuvre sous la main, les génies éclos sous l'incubation de l'école pittoresque ont été si inventifs au théâtre, ils ont parlé une langue si sensée, si bien interprété l'histoire et fait parler le cœur humain, qu'on a bien raison de se moquer de cet écrivain bourgeois qui, depuis quarante ans, amuse la France et l'Europe tout entière. Nous savons tout ce qu'on peut reprocher à l'esprit fécond et ingénieux de M. Scribe, ses négligences de style, la vulgarité de ses types, la fâcheuse disposition qui le porte à rabaisser les beaux élans de l'âme, à ridiculiser l'héroïsme, à ne voir partout que des diplomates de comptoir et des Jérôme Paturot, qui narguent volontiers les passions généreuses et les caractères puissants. Ces défauts, et d'autres encore, qu'on peut relever dans la manière de M. Scribe, comme la trop grande complexité des incidents et l'abus de la mise en scène, ces défauts, disons-nous, n'empêchent pas que l'auteur de *la Calomnie*, d'*une Chaîne*, de *Bertrand et Raton*, de *la Camaraderie*, de cent vaudevilles qui ont vécu plus d'une semaine, ne soit l'écrivain dramatique le plus fécond, le plus ingénieux et le plus universellement populaire qu'il y ait en Europe depuis un demi-siècle. Je ne parle pas de ses beaux *libretti* d'opéras et d'opéras-comiques, de *Robert le Diable*, qui est un chef-d'œuvre, de *la Juive*, du quatrième acte des *Huguenots*, de *la Dame Blanche*, du *Domino noir*, du *Maçon*, et de tous les opéras de M. Auber. J'ignore si après Molière, après Regnard, Destouches, et cent autres qu'il est inutile de citer, il est encore possible d'écrire en France ce qu'on appelle une comédie de caractères, et si les vices et les grands

travers de la nature humaine n'y sont pas tracés depuis longtemps au théâtre de manière à désespérer tous ceux qui voudraient recommencer une œuvre si parfaitement accomplie. La société moderne telle que l'a faite la Révolution, avec l'égalité de conditions qui en efface chaque jour les aspérités, avec les courants divers qui la traversent et la modifient tous les dix ans, offre-t-elle quelque prise au peintre de mœurs, au poëte dramatique qui veut en crayonner les ridicules sans trop effrayer la conscience morale? Oui, sans doute, et, tant qu'il y aura des sociétés, il y aura des passions et des contrastes piquants qui peuvent être saisis et mis en lumière par un observateur intelligent. Eh bien! cette comédie moderne dont on parle tant, et sur l'avenir de laquelle chacun s'inquiète, cette peinture de surface, qui ne vise ni à la profondeur philosophique, ni à la couleur et au relief du style, cette moquerie un peu bourgeoise des grands élans de la nature, cette comédie viagère enfin qui reproduit les nuances, les travers changeants, et même la vulgarité des mœurs contemporaines, personne ne l'a mieux faite que M. Scribe.

Je ne veux pas m'appesantir aujourd'hui sur des tentatives qui se sont produites dans une direction plus sérieuse en apparence, et rechercher ce qu'il peut y avoir de durable dans des pièces applaudies comme *l'Honneur et l'Argent*, de M. Ponsard, dans le talent distingué de M. Émile Augier et dans la verve un peu aventureuse de l'auteur de *la Dame aux Camélias*. Ce qu'il y a d'évident pour tous ceux qui examinent sans prévention la littérature dramatique depuis le commencement de ce siècle, c'est que le théâtre de

M. Scribe est le plus vivant et le plus universellement accepté du public français et de l'Europe. La postérité, qui vraisemblablement jouera plus d'un tour aux vanités et aux ambitions contemporaines, pourrait bien rapprocher deux noms qui semblent, de nos jours, fort éloignés l'un de l'autre. C'est peut-être dans l'œuvre mêlé, mais vivant, de Balzac, et dans les comédies de M. Scribe que les historiens et les moralistes futurs iront puiser les renseignements dont ils auront besoin pour étudier les ridicules, les vices compliqués et les travers de la société française pendant la première moitié du XIXe siècle. Quoi qu'il en soit, les comédies de M. Scribe, les tableaux de M. Horace Vernet et les opéras charmants de M. Auber ont de nombreuses analogies de style et de vérité, et forment l'expression la moins contestable des goûts, des mœurs et des tendances de la bourgeoisie de notre temps, c'est-à-dire de l'immense majorité de la nation française.

La musique n'aura pas gagné grand'chose pendant l'année qui va bientôt expirer. En Allemagne, les drames historiques et symboliques de M. Richard Wagner excitent toujours l'enthousiasme des philosophes, des érudits, des peintres, des littérateurs, des politiques et des étudiants de l'avenir. Les représentants de la presse parisienne ont été conviés, il y a deux mois, à aller entendre à Wiesbaden cette fameuse légende du *Tannhauser*, dont le poëme et la musique sont de M. Richard Wagner, et il semble que les effets produits par cette œuvre étrange, dont nous ne connaissons malheureusement que la partition réduite pour le piano, ne sont pas trop désavan-

tageux à la renommée du nouveau compositeur. Des touristes éclairés, qui sont allés se promener en Allemagne pendant la saison des eaux, ont entendu également l'opéra du *Tannhauser* sans trop de frayeur, et en ont rapporté une impression d'étonnement qui ne ressemble pas à du dégoût. Il est vrai que ces voyageurs ont l'esprit et le cœur remplis d'aspirations politiques très-conformes aux opinions républicaines de M. Richard Wagner, en sorte que la question d'art se complique d'un élément qui lui est étranger, et qui altère tous les jugements de l'époque où nous sommes.

Le vent qui vient à travers *l'Allemagne*
Me rendra fou !

En Italie et dans le monde occidental tout entier, c'est toujours la *furia* de M. Verdi qui émeut et agite les esprits. Ses opéras se chantent dans toute la péninsule italique, à Londres, à Madrid, à Lisbonne, à Saint-Pétersbourg, à Varsovie, et dans les principales villes des deux Amériques. Ils sont aussi très-goûtés du public de Vienne, qui a toujours été plus italien qu'allemand. Du temps de Mozart, ce public préférait déjà *la Cosa rara* de Martini aux divines inspirations de *Don Juan*, et de nos jours il a couru à la *Linda di Sciamouni* de Donizetti, délaissant le *Fidelio* de Beethoven. A Berlin, dans la véritable capitale intellectuelle de l'Allemagne, on a jugé le *Trovatore* de M. Verdi bien plus sévèrement que nous ne l'avons fait ici. Devant un public qui entend tour à tour l'*Orphée* et *l'Iphigénie en Aulide* de Gluck, *Don Juan* et *le Nozze di Figaro* de Mozart, *la Vestale* de Spontini,

Joseph de Méhul, le *Freyschütz* et les deux autres chefs-d'œuvre de Weber, *Euryanthe* et *Oberon*, *la Muette* de M. Auber, *Guillaume Tell* de Rossini, *Robert*, *les Huguenots*, de Meyerbeer, et le *Tannhauser* de M. Richard Wagner, devant ce public-là qui possède le plus admirable ensemble de musique religieuse qui existe en Europe, la musique du *Domchor*, les mélodrames de M. Verdi ne pouvaient pas exciter de surprise et prendre d'assaut les imaginations comme celles du Midi, qui n'entendent qu'un son et qu'une cloche fêlée pendant toute une saison. A Paris, dans cette ville hospitalière à toutes les doctrines et à toutes les langues, qui joue dans les temps modernes un rôle à peu près semblable à celui que jouait la ville d'Alexandrie sous les Ptolémées; à Paris, les ouvrages de M. Verdi ont été entendus, étudiés et classés, je le crois, à leur véritable rang. Dans le vaste panthéon où l'éclectisme du goût parisien, le vrai génie de la France, a réuni les images de tous les dieux vivants, M. Verdi a sa place marquée, il a ses fidèles et ses dévots, mais il n'absorbe pas, comme cela arrive en Italie, tous les *ex-voto* des pèlerins. Il a sa chapelle, ses petits miracles, mais à côté de lui il y a des thaumaturges plus puissants, dont il n'est pas facile de faire oublier la légende dorée.

Nous avons été des premiers à signaler à l'attention du public les œuvres du compositeur lombard. Il y a tel article de journal qui nous fut inspiré, il y a une douzaine d'années, par l'opéra de *Nabucco*, que nous pourrions reproduire en entier sans avoir à craindre le moindre reproche de partialité intellec-

tuelle. On peut lire dans nos écrits le jugement que nous avons porté successivement sur le *Trovatore*, sur *la Traviata* et *Rigoletto*[1], et l'on s'assurera facilement que nous n'avons jamais méconnu les qualités du talent de M. Verdi. Les pages que nous avons consacrées à l'examen des *Vêpres siciliennes* ont été reproduites par la plupart des journaux italiens, qui ont trouvé que nous avions été trop indulgent pour une œuvre qui a échoué sur tous les théâtres de la péninsule où elle a été représentée. Cette fois les journaux italiens avaient raison. Le dernier opéra que M. Verdi a composé à Venise, *Simone Boccanegra*, n'y a pas réussi, et a été encore plus mal accueilli au théâtre de la Pergola à Florence. A Milan même, assure-t-on, le gouvernement autrichien, pour éviter toute émotion publique, a pris la muse de M. Verdi sous sa protection et a défendu qu'on en relève avec trop de vivacité les défauts qui commencent à frapper les gens de goût, toujours en minorité. Cette façon de sauvegarder les œuvres de l'esprit n'est pas, comme on le pense bien, renouvelée des Grecs, mais des Prussiens. En 1821, le chef de la censure des journaux de Berlin défendit, par une ordonnance publique, de rien blâmer dans les opéras de Spontini, qui eu l'inqualifiable faiblesse de recourir à de pareils moyens. Il en fut cruellement puni par l'opinion d'abord, et puis par l'immense succès du *Freyschütz*, qui vint rejeter au second rang l'auteur irascible et tout-puissant de *la Vestale*, de *Fernand Cortez* et d'*Olympie*.

1 Voy. le chap. IX de ce volume, p. 222.

La musique, comme tous les arts, se compose de deux éléments, à savoir les idées et la forme qui les révèle. Les idées peuvent être simples, développées, nobles ou triviales, la forme grossière, insuffisante, ou bien l'œuvre d'une main exercée. On peut remplir d'un vin exquis un vase rustique, ou bien ne boire que de la piquette dans une coupe d'or ciselée par un Benvenuto Cellini. Si je me sers de cette image, c'est pour rendre ma pensée plus saisissante, car je n'ignore pas que, dans les arts, les idées et la forme se pénètrent d'une manière presque aussi intime que l'âme et le corps qu'elle vivifie de son souffle mystérieux. Il est aussi difficile de séparer, dans un tableau de Raphaël, le type de ces têtes divines qu'il a révélées au monde, de l'art suprême de l'ouvrier qui en a tracé la forme matérielle, que de dépouiller les pensées de Pascal du style incomparable dont il les a revêtues. Cela forme un tout vivant, où les délicats seuls peuvent apercevoir les coups de pinceau et les retouches de l'ouvrier.

Il y a en musique comme en littérature, et dans toutes les manifestations plastiques de l'esprit humain, un art de bien dire et de bien exprimer les sentiments dont on est pénétré. Cet art, très-compliqué, est le résultat de trois siècles au moins de civilisation musicale. Il commence à peu près avec Palestrina, vers la seconde moitié du XVI[e] siècle, et se divise en deux grands courants, la musique religieuse et la musique dramatique. La musique dramatique ne remonte pas au delà du XVII[e] siècle ; elle commence avec Alexandre Scarlatti, le chef de l'école napolitaine, dont les disciples, Leo, Durante et Per-

golèse, perfectionnent l'idée mélodique, les formes du duo, du trio et de l'harmonie d'accompagnement, qui devient plus cursive et moins compliquée qu'elle ne l'était dans la musique de chambre en général, dans les cantates, les duos et les madrigaux à plusieurs voix. A ce canevas de musique dramatique, Piccinni et Jomelli, qu'on a trop oublié, ajoutent des morceaux d'ensemble plus développés, comme le finale de *la Buona figliuola*, et une instrumentation plus étoffée et déjà pittoresque. Gluck survient, et imprime au drame lyrique l'empreinte de son génie pathétique. Si quelque chose peut donner aux contemporains une idée approximative de ce que devait être la mélopée grecque dans les drames religieux et patriotiques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, ce sont des scènes comme il y en a dans *Orphée*, dans les deux *Iphigénies* et dans *Alceste*. Sur ce fond dramatique, dont l'action est encore très-simple et les personnages peu nombreux, Mozart jette le fluide lumineux de son génie éminemment musical, il multiplie les incidents et les caractères de la fable. Il y a plus de musique proprement dite dans *Idoménée*, *le Nozze di Figaro* et *Don Juan* que dans tout l'œuvre de Gluck, où domine la déclamation lyrique, à peine recouverte d'une couche légère de sonorité. Gluck n'en reste pas moins un des grands maîtres dans l'art de chanter les belles passions du cœur humain; mais, comme musicien, il ne possède ni la science suprême, ni l'abondance inépuisable, ni la grâce divine et la flexibilité de Mozart, dont l'avènement est un miracle de la nature. Rossini prend le drame lyrique presque où l'a laissé Mozart, et, suivant les

impulsions secrètes de son propre génie et celles de de la nation qui lui a donné le jour, il produit en riant une trentaine de chefs-d'œuvre qui font une révolution dans la musique dramatique du XIXe siècle. Sans le vouloir d'une manière explicite, Rossini combine dans son style, le plus varié qui existe au théâtre, la grâce mélodique, l'esprit, l'entrain et la gaieté naïve des maîtres italiens, surtout de Cimarosa, avec l'instrumentation nourrie de Haydn et de Mozart, dont il est le véritable successeur. Il écrit mieux pour les voix que l'auteur de *Don Juan ;* sa phrase mélodique est plus longue et plus facile, ses morceaux d'eusemble sont quelquefois plus développés, son orchestre est plus sonore, plus éclatant, et rempli du *brio*, de l'accent pittoresque de la passion moderne. *Le Barbier de Séville*, *Otello*, *Semiramide* et la *Zelmira* sont les quatre opéras italiens où Rossini a mis le plus grand nombre d'idées originales et déployé la plus grande puissance de son génie, avant la transformation que lui ont fait subir l'esprit et le goût de la France. *Le Comte Ory*, *le Siége de Corinthe*, *Moïse*, et surtout *Guillaume Tell*, marquent l'agrandissement successif de sa manière et le plus grand développement que l'art musical ait trouvé au théâtre. Si l'idéal révélé par Mozart dans certains morceaux d'*Idoménée*, dans *le Nozze di Figaro*, dans *Don Juan*, dans l'*Ave Verum* et dans le *Requiem*, est plus élevé, plus chaste et plus pur que celui qui se dégage de l'œuvre tout entier de Rossini, celui-ci n'en est pas moins le compositeur dramatique le plus varié qui se soit encore produit dans l'histoire, et *Guillaume Tell* le tableau musical le plus grandiose

qui existe sur la scène lyrique. Ainsi donc, de Scarlatti à Jomelli, de Gluck à Mozart, et de Mozart à Rossini, la musique, appliquée à une fable dramatique, soit dans le genre sérieux ou dans le genre comique, développe de plus en plus les propriétés de son langage, agrandit son domaine, et couvre le modeste canevas qui lui a servi de thème d'une floraison de poésie qui charme et ravit le public, indépendamment de l'intérêt dramatique et de la vérité de l'expression. Est-ce qu'un tableau de Titien ou de Rubens, est-ce qu'un Ruysdaël ou un Claude Lorrain, n'offrent pas aux amateurs de peinture un plaisir tout à fait indépendant du sujet qui s'y trouve représenté? Est-ce que la langue dans laquelle sont écrits *Polyeucte*, *Athalie* ou *le Misanthrope* a besoin de l'illusion dramatique pour que les connaisseurs en goûtent les beautés? Je touche ici à des lieux communs dont on ne conteste l'évidence que lorsqu'il s'agit d'apprécier les œuvres de l'art musical.

Donizetti et Bellini continuent la belle tradition de l'école italienne, tout en développant les qualités particulières que le ciel leur a départies. Si Donizetti est un meilleur musicien que le génie touchant et si bien doué de l'auteur du *Pirate* et de *la Sonnambula*, celui-ci possède une originalité mélodique, un accent, un instinct des effets harmoniques qui lui donnent une véritable supériorité sur son brillant émule, dont le style est plus souple et plus varié. Cependant, entre les mains de Donizetti et de Bellini, l'idéal transmis par le génie de Rossini s'abaisse et s'altère considérablement. Les formes

mélodiques sont déjà moins amples, l'instrumentation moins splendide et moins colorée, le plan des morceaux moins vaste et plus pauvre d'incidents, et l'ensemble des effets se rapproche plus d'un tableau de genre que d'une conception historique. Il n'y a pas de système ni de sophisme qui puisse méconnaître la distance qui sépare des œuvres comme *Otello*, *Semiramide*, *la Gazza ladra*, *le Barbier de Séville*, des charmantes partitions de *Lucie*, *la Favorite*, *Don Pasquale*, de *la Sonnambula*, *Norma* et *les Puritains*. On peut avoir ses préférences et se sentir attiré plutôt vers l'un de ces maîtres que vers l'autre; mais on ferait preuve d'une éclatante ignorance des proportions des choses et des beautés inhérentes à l'art musical, si l'on s'avisait de confondre l'auteur de *Moïse* et de *Guillaume Tell* avec les compositeurs distingués qui ont marché sur ses traces lumineuses sans pouvoir l'atteindre.

Pendant que Rossini opérait en Italie et dans la musique purement dramatique l'évolution dont nous venons de parler, l'Allemagne créait un monde nouveau. Autour du génie homérique de Beethoven, Weber, Schubert, Spohr, Mendelssohn et Choplin développent leurs qualités respectives sur un fond de poésie nationale qui se manifeste pour la première fois dans l'art musical. Ajoutez à ces noms ceux de Haendel et de Sébastien Bach, de Haydn et de Mozart, comme compositeurs de musique instrumentale, et vous avez un ensemble de merveilles dont la pauvre Italie ne soupçonne même pas l'existence. La France, comme toujours, reste fidèle à son goût presque exclusif pour la musique qui sert d'accessoire à une

action dramatique. D'un côté, Spontini et Méhul continuent la tradition de Gluck, qui était celle de Rameau et de Lully; de l'autre, on marche sur les traces de Grétry, qui professait les mêmes principes sur la déclamation lyrique que l'auteur d'*Alceste* et d'*Iphigénie*. Nicolo, Boïeldieu, Auber et Hérold surtout agrandissent les cadres de l'opéra-comique, et transforment la comédie à ariette en un poëme musical, tandis que Meyerbeer vient doter le grand opéra de son coloris puissant, du relief des caractères et de la logique profonde qu'on remarque dans *Robert*, dans *les Huguenots* et *le Prophète*. M. Halévy marche sur ses traces, comme Cherubini avait continué au théâtre la manière de Mozart et de Cimarosa, combinée avec la tradition de Gluck.

C'est à peu près vers l'année 1840 que l'Italie commença à connaître le nom de Verdi. Bellini était mort, et Donizetti était absorbé par la noble ambition d'écrire des ouvrages pour la scène française, moins sujette aux révolutions de la mode que les théâtres de la péninsule. Il donna *la Favorite*, *Don Pasquale*, *Don Sébastien*, qui renferment de si belles choses, et puis son aimable génie s'éteignit avant l'heure, emportant le secret de bien des chefs-d'œuvre qu'auraient produits sans doute une plus grande expérience et la maturité des facultés. Resté seul sur le champ de bataille, au milieu d'une nation oisive, toujours avide de nouveautés et déjà fortement émue par des espérances de changements politiques, M. Verdi acquit en peu de temps une grande popularité. *Nabucco* et puis *Ernani*, composé à Venise en 1843 sous les yeux de Manin, qui avait déjà commencé à jouer le rôle

d'agitateur légal contre le gouvernement de l'Autriche, et les autres opéras qui vinrent ensuite avaient précisément les qualités et les défauts qui devaient plaire à des imaginations plus exaltées que délicates. Les *libretti* choisis par M. Verdi, toujours d'un caractère sombre et mélodramatique, la nature de ses idées musicales peu nombreuses, mais colorées et vibrantes, son penchant pour les effets heurtés, la grosse sonorité et les rhythmes violents, la réputation de patriote que le *maestro* s'était laissé faire par ses admirateurs, et qui devint pour lui un titre à Paris auprès des écrivains du *National* et d'autres journaux républicains, ces éléments secondaires de succès, ajoutés au mérite incontestable de certaines parties de son talent, donnèrent aux opéras de M. Verdi la vogue d'une œuvre quasi politique. On le jugea avec passion ; sa musique s'enrichit de tous les courants, de tous les vœux secrets de l'opinion ; on applaudissait, au finale du troisième acte d'*Ernani : A Carlo magno gloria e onor*, qui est un morceau d'ensemble d'un bel effet, comme on applaudit un chant politique qui, en exaltant l'émotion de tous, acquiert la puissance d'un acte de foi. « Les symboles ne signifient que ce qu'on leur ordonne de signifier ; l'homme fait la sainteté de ce qu'il croit, comme la beauté de ce qu'il aime, » a dit M. Ernest Renan dans sa belle étude sur un tableau de M. Ary Scheffer, *la Tentation du Christ*[1]. Ce n'est point un rapprochement téméraire que de voir aussi dans la vogue inouïe et, selon nous, excessive des opéras de M. Verdi la valeur d'un sentiment

1. Voy. *Études d'histoire religieuse*, p. 423.

national sanctifiant la forme imparfaite qui lui sert de symbole pendant une transition difficile. Et cela se conçoit surtout dans certaines régions de l'Italie, où l'oppression qui pèse sur toutes les intelligences et sur tous les cœurs ne laisse guère échapper à sa vigilance que ce qui ne tombe pas sous le sens grossier de la police. Or la musique est celui de tous les arts qui renferme le plus de parties mystérieuses propres à satisfaire ce besoin d'infini, qui est le plus beau titre de la nature humaine. Toute œuvre d'art qui suscite un grand intérêt, et qui arrive à ce qu'on peut appeler une popularité avouable, mérite un sérieux examen, car il est évident qu'il y a dans cette œuvre quelque chose du sentiment qu'elle a éveillé dans les cœurs qui l'ont acclamée. Le succès est un fait qu'il faut apprécier; mais il appartient à la critique, ce nous semble, de dégager du symbole matériel l'élément divin qui doit lui survivre.

Pour revenir à des idées plus humbles et nous servir d'un langage plus précis, nous dirons aujourd'hui à nos contradicteurs ce que nous avons dit si souvent ici même : M. Verdi est un homme de talent dont la réputation excessive n'est pas justifiée par le seul mérite de ses ouvrages. M. Verdi n'est point le fondateur d'une nouvelle école, comme le croient des amateurs zélés et certains écrivains qui veulent bien nous honorer de leurs injures. Il se rattacherait plutôt à la tradition de Gluck, s'il était un meilleur musicien, et il n'est après tout qu'un imitateur peu adroit de Meyerbeer et de l'école allemande. On trouve souvent dans les opéras de M. Verdi des mélodies heureuses qui n'ont pas le développement

nécessaire, des morceaux d'ensemble vigoureux, des scènes pathétiques qui laissent à désirer un art plus délié dans la préparation des effets.

Le style de M. Verdi est brusque, haché, sans flexibilité et sans grâce. Il ignore à peu près l'art suprême des maîtres, qui consiste à préparer l'éclosion de l'idée et à en poursuivre l'épanouissement graduel; il ne sait point orner la passion d'une forme élégante qui satisfasse les délicats en touchant le vulgaire. Il frappe fort, sinon toujours juste; il vise aux coups de théâtre, aux péripéties violentes, et ses personnages ont toujours le poignard à la main et l'invective à la bouche. On a rarement vu un compositeur italien plus dépourvu d'imagination que M. Verdi. Sa muse, toujours irritée, ne sait pas encore sourire, et, sous sa mélopée vigoureuse et stridente, on n'entend susurrer que de pauvres accords plaqués qui marquent les pulsations périodiques du rhythme. C'est un vrai supplice pour des oreilles exercées et nourries de la manne du Seigneur que d'entendre pendant trois ou quatre actes cet accompagnement de guitare espagnole qu'affectionne M. Verdi, et dont il n'a pu se corriger jusqu'à ce jour. L'orchestre de M. Verdi est constamment partagé en deux tronçons dont il ne sait pas faire un tout harmonieux : d'un côté sont les instruments à corde qui mâchent à vide une bien pauvre harmonie, et de l'autre les instruments à vent, et surtout ceux de cuivre, qui n'interviennent dans le discours symphonique qu'en poussant de grosses bouffées de sonorité qui frappent d'autant plus la foule, qu'elle en est surprise comme d'une trop vive lumière succédant à une nuit obscure.

Ces défauts, joints à la parcimonie et à la dureté des modulations, la violence habituelle du style, la pauvreté de l'harmonie, cette instrumentation à la fois vide et bruyante, ces rhythmes tendus et *baldanzosi*, ces unissons perpétuels, ces coups de théâtre, la passion, le sentiment, la vigueur de certains morceaux d'ensemble, et quelquefois aussi la beauté réelle de scènes comme celle du *miserere* au quatrième acte du *Trovatore*, tout cela donne aux opéras de M. Verdi la couleur sombre et criarde de véritables mélodrames. Dans tout l'œuvre connu jusqu'ici de M. Verdi, il n'y a rien qui égale le finale de *Lucie* de Donizetti et celui de la *Norma* de Bellini. Sous la main du compositeur lombard, la grande et belle tradition de l'école italienne, qui s'est conservée jusqu'à Donizetti, est considérablement altérée, sans qu'il ait pu atteindre aux qualités supérieures des maîtres étrangers qu'il a pris pour modèles. Il y a plus de poésie musicale dans un acte d'*Oberon* que dans les vingt opéras qu'on doit à la faconde de M. Verdi. Il a perdu le bel art de chanter, qui faisait la supériorité de l'école italienne sur toutes celles de l'Europe. Tous les voyageurs qui visitent cette terre, jadis si féconde en génies de premier ordre, sont unanimes pour déplorer l'état misérable où sont les théâtres lyriques de l'Italie et le goût du public qui les fréquente. Nous pouvons en juger par les chanteurs formés à l'école de M. Verdi que nous entendons à Paris, par la critique et la littérature musicales qui se publient dans ce beau pays. Nous avons lu dans un journal de Naples, dont le style valait bien celui de M. Verdi, que le *Guillaume Tell* de

Rossini marquait la décadence de cet incomparable génie! La nation qui accepte de pareils jugements nous paraît digne de croire que *il Trovatore* est un chef-d'œuvre, et M. Verdi le plus grand compositeur de musique dramatique qui ait jamais existé.

On nous accuse tout à la fois ici de méconnaître la puissance de la nouvelle école inaugurée par M. Verdi en Italie, d'être un admirateur exclusif et obstiné des formes rossiniennes, et en Allemagne de trop adorer le génie divin de Mozart en refusant de nous incliner devant quelques bizarreries qu'on trouve dans les dernières compositions de Beethoven. Nous serions presque tenté de nous écrier : Heureux l'écrivain qui peut encourir de tels reproches, car c'est le propre de la vérité et de la saine raison de déplaire aux partis extrêmes! Mais, ainsi que nous le disions tout à l'heure, loin d'être un fanatique du passé, un admirateur exclusif de certaines formes consacrées par le temps, nous serions plutôt disposé, par tempérament d'esprit, à courir des aventures en allant au-devant des utopies généreuses. Nous n'appartenons à aucun culte national, mais à la grande religion des belles choses, qui élèvent le sentiment. Nous sommes attiré partout où il y a de la poésie, et toute forme de l'art qui entr'ouvre un coin de l'infini nous captive. Il n'y a pas jusqu'à la tentative de M. Berlioz qui nous eût trouvé plus favorable, si l'auteur de la *Symphonie fantastique* et de l'*Enfance du Christ* n'eût compliqué son rôle de compositeur d'un rôle de polémiste agressif aux dieux que nous adorons. Nous avons rendu à M. Verdi la justice que méritent certaines qualités de son talent fruste et passionné; mais en face de l'exagération

de son succès, dû à des causes passagères qui n'ont rien à démêler avec l'art, en face de cette horde de marchands qui ont envahi le parvis du temple et acclamé le faux dieu, nous avons protesté et nous avons dû défendre l'idéal formé par trois siècles de civilisation musicale. On peut être assuré que la désapprobation de quelques amateurs zélés et les injures dont nous gratifient quelques journaux infimes de Naples ou de Paris ne nous feront pas changer de conduite.

Le Théâtre-Lyrique a livré le 5 novembre la grande bataille qu'il prépare tous les ans pour mettre en évidence le talent stratégique de Mme Carvalho, général en chef. On lui a donné cette année la qualification de *Margot*, opéra-comique en trois actes, dont le plan a été conçu par l'imagination de MM. Saint-George et de Leuven. C'est l'histoire lamentable d'une jeune fille très-vertueuse, d'une pauvre servante du fermier Landriche, ce qui veut dire, dans la langue symbolique de ces messieurs, riche en terre. Chassée par son maître pour un acte généreux, Margot se réfugie au château de M. le marquis de Brétigny, son parrain, jeune et fringant seigneur qui jette ses écus par la fenêtre. Peu s'en faut vraiment que M. de Brétigny ne devienne amoureux et n'enlève la pauvre Margot, qui est devenue tout à coup une personne charmante, possédant toute sorte de talents d'agrément et chantant comme une *prima donna*. Les choses se passent mieux qu'on n'aurait pu le croire. Après un nouvel acte de dévouement envers son parrain, Margot épouse Jacquot, garçon de ferme, qu'elle aime éperdument depuis son enfance, à ce qu'il appert du témoignage de MM. Saint-George et de Leu-

ven. C'est sur ce thème émouvant que M. Clapisson a modulé un grand nombre de chansons agrestes.

Quoi qu'on dise, l'auteur de *la Fanchonnette* et de dix autres ouvrages qui ne sont pas restés inaperçus, est un musicien de talent. Il a de la verve, de la chaleur, de la franchise dans le style, et quelquefois aussi de la distinction dans le choix de ses harmonies. Il faut rendre cette justice à M. Clapisson qu'il vise toujours à faire de son mieux, et, si l'inspiration ne le sert pas toujours au gré de ses désirs, ce n'est pas faute d'efforts ni de pieuses invocations de sa part. Il n'y a pas d'ouverture à l'opéra de *Margot*, mais un simple prélude symphonique qui vise au pittoresque, et dans lequel deux flûtes obstinées prolongent un peu trop une mauvaise plaisanterie. On remarque au premier acte un petit duo, pour soprano et ténor, entre Margot et son ami Jacquot, qui rappelle un peu l'accent mélodique des vieilles romances françaises et la manière sobre et recueillie de M. Reber. Les couplets de lecture du journal, débités avec esprit par Mlle Girard, qui représente la gentille Nanette, une cousine du fermier Landriche, ces couplets sont bien frappés et accompagnés avec goût. Le duo qui vient après, entre Margot et son parrain, M. de Brétigny, ne renferme qu'une petite phrase : *Cela se trouve ici*, qui dans la bouche de Mme Carvalho est d'une exquise délicatesse. Nous n'en dirons pas autant des adieux de Margot, qui forment le thème du finale du premier acte. C'est une espèce de récitatif mesuré, bien ambitieux pour une fille des champs, et sur lequel Mme Carvalho jette toutes les notes perlées de son gosier, dont elle fatigue par trop

la flexibilité. C'est un luxe de vocalisation, un contre-sens dramatique, qui n'est pas racheté par la nouveauté des effets. Cela rappelle *la Sirène* de M. Auber, le finale du premier acte de *l'Étoile du Nord*, et, malheureusement pour M. Clapisson, les adieux de *la Fille du Régiment* de Donizetti, un petit chef-d'œuvre.

Au second acte, on peut signaler les couplets (encore des couplets!) que chante le fermier Landriche, représenté par M. Meillet. La mélodie en est agréable, mais d'une couleur trop sentimentale pour un drôle de cette espèce, qui vole son maître autant que le permet la loi. Quant à l'entassement de fioritures, de trilles et d'arpéges de toute nature qu'on est convenu d'appeler la *chanson des fleurs* pour piper les marchands, il serait difficile d'extraire de cet amas de notes insipides une apparence d'idée musicale. Il est triste de voir une cantatrice du mérite de Mme Carvalho se donner ainsi en spectacle, et poursuivre une lutte stérile pour l'art, dont elle pourrait être un si digne interprète. Nous le lui avons prédit à propos de *la Reine Topaze* : Mme Carvalho a dépassé le but ; elle est parvenue enfin à chanter faux et à renvoyer son public assouvi de creuses et froides merveilles. On peut encore signaler au second acte un joli chœur, justement qualifié cette fois *l'éclat de rire*, et qui forme l'introduction du finale : ce sont les amis du marquis de Brétigny qui, en voyant sortir Margot de la chambre de son parrain, se mettent à rire d'une manière blessante pour l'honneur de la jeune fille. Le compositeur a rendu cet effet par un mouvement syncopique ingénieux et très-élégant. Le finale en lui-même est bruyant et confus.

Au troisième acte, il y a un duo entre le fermier Landriche et sa cousine Nanette qui renferme quelques passages heureux, surtout la *stretta* où les deux voix s'étreignent galamment, à la manière du style bouffe italien. Le grand air, fort prétentieux, que chante encore Margot, ne vaut certes pas toute la peine que se donne Mme Carvalho pour le dire sur un ton de princesse fort extraordinaire pour une pauvre vachère. Je préfère à ce fracas de notes suraiguës, qui ne sont pas toujours justes, le joli badinage de Nanette, dont la petite phrase :

J'en aurais p't-êt' fait autant,

s'échappe malicieusement des lèvres de Mlle Girard, qui se fait justement applaudir. C'est un rien, une espièglerie de vaudeville, très-bien rendue par le compositeur et la virtuose.

Si malgré tout cela l'opéra de *Margot* n'est pas un chef-d'œuvre, ce n'est peut-être pas absolument la faute du musicien, qui a fait de son mieux, et dont le style est parfois très-soigné. Il se pourrait que les prétentions et les exigences de la *prima donna assolutissima* eussent exercé une influence fâcheuse sur M. Clapisson, qui a été plus heureux autrefois, ne fût-ce que dans *la Fanchonnette*. L'exécution de *Margot* est en général assez bonne. Les chœurs et l'orchestre marchent avec ensemble, et M. Meillet fait preuve d'intelligence dans le rôle du fermier normand. C'est une justice qu'il faut rendre à la direction du Théâtre-Lyrique, que les moindres détails de la mise en scène y sont soignés. N'oublions pas non plus que M. Carvalho nous a fait entendre *Oberon* et *Euryanthe* au

théâtre qu'il exploite à ses risques et périls, tandis que l'Opéra, sous la main de la liste civile, a laissé échapper cette belle occasion d'enrichir son répertoire de deux chefs-d'œuvre de plus.

Cependant on vient de reprendre à l'Opéra, pour le bénéfice de Mme Rosati, un très-joli ballet, *la Somnambule*, qui remonte à l'année 1827. Le *scenario* de M. Scribe a fait le tour de l'Europe depuis que Bellini s'en est inspiré en 1831. La musique du ballet où Mme Rosati déploie une si grande vérité d'expression mimique est un badinage délicieux d'Hérold, qui préludait ainsi à la création de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*. Le spectacle est d'ailleurs amusant et mérite bien qu'on aille le voir. Le 28 novembre, il y a eu également à l'Opéra une belle solennité musicale au profit de la caisse des pensions accordées aux artistes de ce grand établissement. Le programme, riche et varié en morceaux de maîtres, a commencé par la symphonie en *la* de Beethoven, qui a produit tout son effet. Après *le Songe d'une Nuit d'été* de Mendelssohn, qui a été aussi fort goûté par le public nombreux qui emplissait la salle jusqu'aux combles, la première partie s'est terminée par *la Bénédiction des Poignards* du quatrième acte des *Huguenots*, morceau colossal, une des plus grandes pages de musique dramatique qui existent. Le public, enthousiasmé par une bonne exécution, a voulu réentendre cette scène, où la fureur du fanatisme religieux a été rendue d'une manière inimitable. La deuxième partie du concert, qui aurait pu être mieux composée, a été close par le finale du troisième acte de *Moïse* de Rossini, autre conception sublime du génie le plus fécond et le plus

varié qui se soit produit dans la musique dramatique. L'exécution de ce dernier morceau a laissé beaucoup à désirer, surtout la prière qui s'y trouve encadrée, et dont ces messieurs ne rendent ni l'onction divine, ni la suprême délicatesse. Ils en font un *allegretto! Non parliam di loro....*

Le Théâtre-Italien poursuit le cours de ses représentations et fait de son mieux pour lutter contre les difficultés de la situation que lui ont faite les destins. Après *il Barbiere di Siviglia*, qu'on a repris au grand contentement des *zelanti*, on a donné *la Cenerentola* avec un nouveau ténor, M. Bellart, qui n'est point à mépriser. D'origine espagnole, M. Bellart possède une voix agréable, suffisamment flexible, et ne manque ni de goût ni de sentiment. Il fera bien cependant de mieux composer ses points d'orgue qui sont quelquefois ridicules, et de ne pas trop précipiter le mouvement de ses gammes ascendantes, qui finissent par ne plus être qu'un bredouillement informe. Nous pourrions faire aussi la même remarque au chef d'orchestre, M. Bonnetti, qui précipite tous les mouvements et donne à la musique de Rossini la *furia* qui n'appartient qu'à la mélopée de M. Verdi. Pourquoi M. Bonnetti ne dit-il pas à M. Corsi que, dans le finale du *Barbier*, par exemple, on ne doit pas chanter à pleine poitrine cette phrase si connue :

Guarda don Bartolo....
Sembra una statua?...

Le simple bon sens ne devrait-il pas avertir l'artiste que s'il crie par-dessus les toits, Bartholo se réveil-

lera de sa stupeur ? Les nuances ne sont plus observées, et sans ces nuances que deviennent les chefs-d'œuvre de l'art musical ? Dans la *Lucrezia Borgia* de Donizetti, M. Bellart a été plus favorablement accueilli encore que dans *la Cenerentola*, Mme Steffenone a rendu avec énergie et beaucoup de noblesse le rôle si dramatique de la Borgia, tandis que Mme Nantier-Didiée a été charmante sous le costume du jeune Orsino. Elle a chanté avec goût le fameux *brindisi*, et sa taille élégante, ses bonnes façons, sa voix de *mezzo-soprano*, ont été appréciées du public. Dans *la Traviata*, dont on a essayé de relever le crédit auprès des Parisiens, Mme Saint-Urbain a eu quelques bonnes intentions. D'un physique agréable et comédienne intelligente, Mme Saint-Urbain peut tenir la suppléance d'un premier rôle, mais non pas le remplir d'une manière définitive. Sa voix légère et grêle manque de timbre, de puissance, et parfois de justesse. M. Mario a chanté avec beaucoup de verve tout le premier acte de *la Traviata*, qui est le meilleur de l'ouvrage. On a voulu aussi reprendre *Ernani* de M. de Verdi, mais le public a paru trouver que c'était là de la *robba vechia*. La reprise de *l'Italiana in Algerie* qui a eu lieu le samedi 12 décembre, a été plus heureuse, et le public a été enchanté de pouvoir rire enfin à un théâtre qui s'appelait autrefois *les Bouffons italiens*. On a redemandé le trio délicieux de *Papataci*, où le ténor Bellart s'est fait justement applaudir, et Mme Alboni a été parfaite dans *l'Italiana* aussi bien que dans le *Barbier* et dans *la Cenerentola*.

Le théâtre de l'Opéra-Comique a changé de directeur. Après une gestion de neuf années, parmi les-

quelles se trouve l'année néfaste de 1848, M. Émile Perrin a cédé son privilége à M. Nestor Roqueplan, qui passe ainsi du sérieux au plaisant, je veux dire du théâtre de Gluck, qu'il a dirigé assez longtemps, à celui de Grétry, dont les destinées vont dépendre de son bon plaisir et de sa vigilance. Parmi les objets et curiosités légués par M. Perrin à M. Roqueplan se trouve *le Carnaval de Venise*, opéra en trois actes, qui a été représenté tout récemment, au grand étonnement du public, qui ne s'attendait pas à ce don de joyeux avénement de la part de la direction nouvelle.

Si M. Roqueplan y était moins intéressé, il pourrait s'en laver les mains en disant : « Je ne suis pour rien dans la mésaventure que vous éprouvez, prenez-vous-en à mon habile prédécesseur. » Que ce soit Pierre ou que ce soit Jacques, *le Carnaval de Venise* est une mauvaise plaisanterie, dont le sort n'a pas été un seul instant douteux. Les paroles sont de M. Sauvage et la musique de M. Ambroise Thomas, l'un des compositeurs les plus instruits de l'école française, mais que la nature a traité avec peu de générosité. On ne raconte pas une fable comme celle qu'a imaginée M. Sauvage. Quand nous dirions à nos lecteurs qu'un certain Lelio, de Venise, veut épouser une Sylvia quelconque, première cantatrice de l'Italie, dont il s'est follement épris, malgré son rang et sa naissance, ils n'auraient encore qu'une idée inexacte de l'imbroglio fastidieux qui sert de cadre à la donnée poétique. Nous ne voudrions pas affliger un artiste de mérite comme l'auteur du *Caïd*, du *Songe d'une Nuit d'été* et de dix autres partitions distinguées et souvent con-

sultées avec fruit par les amateurs de finesses harmoniques; mais il faut avouer cependant que la musique que lui a inspirée un sujet tel que le carnaval de Venise pouvait être plus gaie, plus neuve ou tout au moins plus perceptible aux oreilles avides des pauvres auditeurs, qui ne savaient comment passer leur temps. Sans rien dire de l'ouverture, qui présente le thème si connu de l'air du carnaval de Venise avec les *lazzi* ajoutés par le génie de Paganini et un second mouvement sur une espèce de *tarentelle*, nous n'avons remarqué au premier acte que l'*andante* d'un air que chante fort bien M. Stockhausen, et un *trio* avec variations de violon où Mme Cabel fait de tristes prouesses. Au second acte, il y a un sextuor habilement écrit, et puis un duo pour soprano et ténor au troisième, le morceau le plus agréable de l'ouvrage.

Il est évident que c'est pour faire éclater toute la bravoure de Mme Cabel que le nouvel opéra de M. Ambroise Thomas a été conçu et composé. Elle y joue le rôle de Sylvia, de la *prima donna* aux séductions irrésistibles. C'est là un détestable système, qu'une cantatrice bien autrement habile que Mme Cabel, Mme Carvalho, n'a pu faire accepter sans ennui. A quelque chose malheur est bon, et, après un échec comme celui que vient d'éprouver Mme Cabel dans *le Carnaval de Venise*, je demande qu'on me reconduise à la *Margot* de M. Clapisson, et qu'on élève un monument à M. Verdi, qui est un colosse à côté de tout ce qu'on nous fait entendre depuis quelque temps dans les théâtres de Paris.

M. Ambroise Thomas a été mieux inspiré dans la

messe solennelle qu'il a composée il y a trois ans pour la fête de sainte Cécile, et qui a été exécutée pour la seconde fois, le 19 novembre, à l'église Saint-Eustache, par l'association des artistes musiciens, au nombre de six cents. D'un style soutenu et souvent élevé, la messe de M. Ambroise Thomas ne s'écarte guère des formes connues de la musique religieuse, et ne présente pas la solution de la question qui préoccupe beaucoup d'esprits cultivés, à savoir quel doit être le caractère de la musique religieuse dans le culte catholique au XIXᵉ siècle. Dans le *Gloria* de la messe de M. Ambroise Thomas, qui est écrit avec éclat et avec une sonorité excessive peut-être, j'ai remarqué le *Qui tollis peccata mundi*, pour voix de soprano seule, que Mme Bockholtz-Falconi a chanté avec goût. L'*Agnus Dei*, solo pour voix de soprano et chœur, est aussi un morceau plein d'onction, mais je lui préfère l'*O Salutaris*, duo pour basse et ténor que MM. Bataille et Jourdan, de l'Opéra-Comique, ont fort bien chanté. L'exécution de l'ensemble de cette composition distinguée de M. Ambroise Thomas a été satisfaisante, et la solennité n'aurait laissé rien à désirer sans un sermon trop développé pour la patience d'un auditoire qui était venu chercher de l'émotion religieuse, et non pas des subtilités de casuiste dont il n'avait que faire.

Le 6 décembre, il y a eu aux Champs-Élysées, dans la salle du Cirque-Olympique, une de ces fêtes musicales connues en Allemagne sous le nom de festival. Sous la direction de M. Pasdeloup, chef de la Société des jeunes artistes, on a exécuté pour la première fois à Paris, si ce n'est en France, un oratorio de

Mendelssohn, *Élie*, que l'Allemagne et l'Angleterre admirent depuis longtemps. On sait que dans l'œuvre considérable de Mendelssohn, qui est mort le 4 novembre 1847, se trouvent deux oratorios, *Paulus* et *Élie*, composés sur la prose même de la Bible, arrangée à cet effet par le musicien. Le sujet d'*Élie* est tiré du livre des Rois. Déjà Sébastien Bach, au milieu du XVIII[e] siècle, avait composé un œuvre considérable, *la Passion*, sur le texte, scrupuleusement observé, de l'Évangile de saint Matthieu. Haendel au contraire se faisait écrire les *libretti* de ses oratorios par des poëtes anglais, auxquels il donnait un canevas des scènes qu'il avait choisies pour thème de ses inspirations grandioses. C'est à Mendelssohn et à son maître, le vieux Zelter, qu'on doit la première exécution qui se fit à Berlin de *la Passion* de Sébastien Bach. L'*Élie* de Mendelssohn a été traduit en vers français par M. Maurice Bourges, et la partition pour piano et chant a été publiée à Paris, depuis une dizaine d'années, par la maison Brandus. Au festival des Champs-Élysées, on n'a exécuté que la première partie de l'Oratorio de Mendelssohn, tandis qu'au congrès de l'Ouest, en 1856, il fut donné en entier. Aujourd'hui nous voulons seulement constater l'effet produit par certains morceaux de l'œuvre de Mendelssohn, sans entrer dans des développements qu'il faut réserver pour une autre occasion.

Le programme, divisé en deux parties, a commencé par l'ouverture du *Freyschütz*, qui a été rendue avec énergie, puis est venue une *Méditation* de M. Gounod sur un prélude de Bach, un de ces joyaux d'harmonie et de modulation qui sont sortis de l'officine de ce

grand forgeron de formes musicales. Confié à la harpe, le prélude de Bach a été enchâssé par M. Gounod dans une belle phrase mélodique rendue par les violons, et accompagnée de tout l'orchestre et du chœur. Il y a une progression ascendante du plus bel effet, et toute cette composition élégante fait le plus grand honneur au goût de M. Gounod. Le morceau a été redemandé par le public ravi. La première partie de l'oratorio de Mendelssohn, composée de dix-neuf morceaux, a rempli tout le reste du programme. Après un récitatif de quelques mesures dans lequel le prophète Élie annonce aux Hébreux le châtiment du Seigneur, suivi d'un prélude original de l'orchestre, vient un chœur à quatre parties chanté par tout le peuple éploré. On a surtout remarqué un charmant duo pour voix de femme, d'une simplicité mélodique qu'on est surpris de trouver dans le style ordinairement compliqué de Mendelssohn. Le récitatif et l'air du ténor chantés par Abdias nous ont paru manquer de caractère, tandis que le chœur qui lui succède est d'une belle harmonie religieuse. Le duo pour soprano et basse entre Élie et la veuve de Sarepta rappelle heureusement la belle déclamation lyrique de Gluck. Nous pouvons encore signaler un très-beau chœur : *Heureux qui toujours l'aime;* celui des prêtres de Baal : *O Dieu d'Israël !* la prière ou choral qui vient après, et quelques passages d'un air en *la mineur* que chante encore Élie. Ce sont là les différents morceaux de cette grande composition, un peu monotone, dont nous avons pu saisir au passage les beautés relatives et apprécier le style élevé et soutenu. On y chercherait vainement une de

ces inspirations de génie comme l'invocation de Moïse, par exemple, dans le chef-d'œuvre de Rossini. Quoi qu'en disent les Allemands et les Anglais réunis, Mendelssohn reste pour nous le premier des grands musiciens de second ordre, c'est-à-dire qu'il ne peut être mis sur la ligne de Haydn, de Mozart et de Beethoven. L'exécution, qui a été fort bonne de la part de l'orchestre et des chœurs, a laissé beaucoup à désirer quant aux virtuoses chargés des différents personnages de ce drame trop constamment lugubre. M. Stockhausen, qui est un chanteur d'un vrai mérite, n'a pas une voix de basse assez puissante ni assez profonde pour rendre toute l'énergie du prophète Élie, qui ne cesse de lancer les éclats de sa pieuse indignation. Il s'est pourtant fait applaudir dans plusieurs morceaux, ainsi que M. Jourdan de l'Opéra-Comique, à qui était confié la partie d'Abdias. Mme Bockholtz-Falconi, qui est une musicienne parfaite, n'a pas la voix assez jeune et suffisamment élevée pour chanter dans un si grand local la partie de la veuve de Sarepta. D'ailleurs la salle du Cirque-Olympique n'a pas été construite pour faire ressortir la voix humaine, mais pour y entendre les hennissements des chevaux. Il est à désirer cependant que M. Pasdeloup, dont l'initiative intelligente contraste avec la fâcheuse routine de la Société des concerts, ne se décourage pas, et qu'il persévère dans sa louable entreprise d'initier le public français aux nombreux chefs-d'œuvre de l'art musical qui lui sont inconnus. Pour notre part, nous lui votons d'humbles actions de grâce.

Puisque les nouveautés qu'on nous présente sur

les théâtres sont dépourvues d'intérêt, c'est le cas de jeter un coup d'œil sur l'histoire musicale d'un peuple intéressant. La musique d'un peuple, si elle a un caractère vraiment original, repose sur des principes qu'il appartient à la science de définir. L'un a le goût de la mélodie, par exemple, l'autre préfère les combinaisons de l'harmonie; celui-ci est sensible aux rhythmes compliqués, celui-là aux tonalités étranges et piquantes, etc. Eh bien! c'est au philosophe d'expliquer ces phénomènes que lui livre l'histoire, si elle est bien faite, et le philosophe, fût-il aussi sublime que Platon, a besoin de s'appuyer sur la connaissance des principes de l'art, sous peine de divagation. Les Polonais, ce peuple guerrier et bruyant dont l'organisation politique est restée si longtemps dans une sorte d'enfance chevaleresque, pendant qu'autour de lui la Russie, la Prusse et l'Autriche devenaient des monarchies puissantes, toutes prêtes à le dévorer, le peuple polonais a-t-il eu une musique nationale comme il se vante de posséder une poésie, si ce n'est toute une littérature, qui exprime les tendances et les propriétés de son génie? Un Polonais, un musicien distingué, M. Albert Sowinski, a entrepris la tâche difficile d'écrire l'histoire des musiciens de son pays sous la forme commode d'un dictionnaire biographique. En tête du livre, l'auteur a mis une introduction où il raconte brièvement les vicissitudes qu'a éprouvées l'histoire de la musique en Pologne. Chez toutes les nations de l'Europe, l'histoire de la musique se divise en deux parties très-distinctes : les chants et les danses populaires, qui sont le produit de l'instinct et de la tradition, et

la musique, qui résulte du travail de l'esprit et des combinaisons de l'art. C'est dans les chants et dans les danses populaires qu'on peut trouver l'accent moral d'une nation qui a vécu d'une vie qui lui est propre; mais aussitôt que l'art intervient et qu'il touche à ce germe poétique légué par le sentiment, il lui imprime sa régularité et en fait une langue savante qui se rapproche beaucoup de celle des autres nations civilisées. La musique de l'école italienne, par exemple, diffère beaucoup moins de la musique de l'école allemande que les *canzonette* de Venise, de Florence, de Rome et de la Sicile, ne diffèrent des chansons agrestes de la Bohême, de l'Ukraine, de la Wolhynie ou de la Pologne. Il en est de la musique et de la poésie comme des costumes, qui sont pittoresques et nationaux dans les campagnes, tandis que la société polie de Londres ou de Paris s'habille à peu de chose près comme celle de Berlin, de Varsovie ou de Saint-Pétersbourg. Cependant il arrive certaines époques de satiété et d'épuisement où l'art, ayant produit déjà ses plus grands chefs-d'œuvre, se retourne vers le passé et va se rajeunir aux sources populaires et nationales. Frédéric Chopin est le compositeur qui, de nos jours, a le mieux traduit sous les formes de l'art proprement dit les propriétés du génie musical et poétique de sa nation.

Dans son résumé de l'histoire de la musique en Pologne, qu'on pourrait désirer plus développé et plus explicite sur certaines questions importantes, comme celle de l'harmonie et de la tonalité, M. Sowinski donne une définition des principaux chants et danses populaires de sa nation. C'est d'abord la *Polo-*

naise, danse populaire fort connue, qui remonte aux premiers siècles, et dont un compositeur polonais du XVIIIe siècle, Kozlowski, a reproduit le type avec un grand succès ; la *Mazoure* ou *Mazoureck*, danse à trois temps, d'un accent mélancolique, et que les chefs-d'œuvre de Chopin ont répandue dans toute l'Europe. « On ne saurait préciser l'époque à laquelle on commença à composer des mazurecks, dit M. Sowinski. Il est probable que les joueurs de luth du XVIe siècle connaissaient ce genre d'airs, à en juger par les descriptions qu'en donnent d'anciens poëtes polonais. Celles que le peuple chantait avaient quelque chose de naïf et de tendre, et la mélodie en était courte et accentuée. Elles avaient primitivement deux reprises, avec un prélude que les ménétriers de village improvisaient à leur façon. » Viennent ensuite le *Krakowiak*, air vif, à deux temps, connu en France sous le nom de la *Cracovienne*, et les *Dumij* ou *Dumki*, airs plaintifs, comme le sont la plupart des airs primitifs de la race slave. Les *dumki* étaient accompagnés sur un instrument à cordes nommé *guinsla*. Enfin, les *daïnos*, airs vifs et simples, appartiennent surtout à la Lithuanie. « Un de ces airs, dit M. Sowinski, composé par Chopin, fut chanté à Paris par Mme Viardot en langue polonaise, à un concert donné au bénéfice des pauvres par la princesse Marceline Czartoryska. » M. Sowinski donne aussi la description de quelques vieux instruments abandonnés depuis longtemps, et qui n'ont point appartenu exclusivement au peuple polonais, car on les trouve chez toutes les nations européennes du moyen âge.

L'histoire de la musique en Pologne peut se résu-

mer dans la biographie de quatre personnages importants. Saint Adalbert, né en Bohême, apôtre des Slaves, successivement évêque de Prague et puis archevêque de Gnesne, ancienne capitale de la Pologne, introduisit chez ce peuple, au xe siècle, le plain-chant de l'Église romaine. Il est auteur d'une hymne à la Vierge très-populaire, et qui s'est conservée jusqu'à nos jours. M. Sowinski a reproduit la musique de l'hymne de saint Adalbert, qui n'est pas autre chose qu'une mélodie grégorienne écrite dans le premier ton de l'Église. Après saint Adalbert, l'homme qui a eu la plus grande influence sur l'art musical en Pologne, c'est Nicolas Gomolka, dont le *Psautier*, imprimé à Cracovie en 1580, est une imitation du style de Palestrina. Gomolka vivait sous le règne d'Étienne Botarij, et il alla étudier la composition en Italie. Un amateur distingué de Varsovie, M. Joseph Cichocki, a traduit en notation moderne quelques-uns des psaumes de Gomolka à quatre parties. Le *Psautier* de Gomolka renferme cent cinquante psaumes, dont M. Sowinski reproduit quelques-uns, qui donnent une haute idée du savoir de ce maître polonais. Au XVIIIe siècle, un autre compositeur, Mathias Kamienski, né en Hongrie, a été le créateur de l'opéra en langue polonaise, dont le premier spécimen fut représenté sur le théâtre de Varsovie en 1778, sous le titre de *Misère consolée*. Enfin Joseph Elsner, qui n'est pas non plus Polonais de naissance, continue l'œuvre de Kamienski, et fonde une école de musique à Varsovie sur le modèle du Conservatoire de Paris. Joseph Elsner a été le maître de Chopin et d'un grand nombre d'artistes distingués. De ce coup d'œil rapide jeté sur l'histoire de l'art mu-

sical en Pologne, il résulte qu'il n'y a pas eu et qu'il n'existe pas à proprement dire d'école polonaise. C'est sous la double influence d'abord de l'Italie, puis de l'Allemagne, que les artistes polonais se sont instruits et ont développé leurs talents. De nos jours, excepté Chopin, qui est un artiste de génie, les musiciens polonais ne se distinguent par aucune propriété nationale des autres musiciens de l'Europe. Comme leurs compatriotes, qui parlent sans accent presque toutes les langues étrangères, c'est aussi sans un accent bien reconnaissable qu'ils imitent les arts des nations plus heureusement douées.

Indépendamment de son utilité pour l'histoire générale de la musique, l'ouvrage sur les *musiciens polonais*, qui renferme un grand nombre d'articles intéressants, remplit une lacune dans l'histoire particulière des arts et de la civilisation en Pologne. Ayant à traiter le premier un sujet difficile, M. Sowinski a consacré vingt années de sa vie à réunir les matériaux épars de son dictionnaire, qui suppose une vaste lecture et une persévérance infatigable. Dans un livre qui renferme des éléments si divers, M. Sowinski n'a pu échapper sans doute à quelques inexactitudes et à un excès de patriotisme qu'on lui pardonne plus volontiers. L'auteur rattache, un peu arbitrairement, à l'histoire de la Pologne une foule de compositeurs célèbres qui ne lui appartiennent que d'une manière indirecte. Paisiello, par exemple, pour avoir séjourné quelque temps à Varsovie à son retour de Saint-Pétersbourg, en 1784, et pour y avoir composé un opéra italien, *la Finta Amante*, n'en est pas moins un bel oiseau de passage qui a vu le jour et qui est mort

dans le royaume de Naples. Nous en dirons autant de Hasse et de sa femme Faustina, qui étaient attachés à la cour de Saxe bien plus qu'à celle de Pologne, où ils n'ont fait que de rares apparitions. M. Sowinski dit, à l'article d'*Antonia Campi*, cantatrice polonaise, qu'elle a créé le rôle de dona Anna dans le *Don Juan* de Mozart. C'est une erreur où il a été induit par l'article de la *Biographie universelle des Musiciens* de M. Fétis. C'est pour Mme Teresa Saporiti que fut composé ce rôle admirable, ainsi qu'on peut le vérifier dans notre travail sur le chef-d'œuvre de Mozart. Nous aurions aussi à reprocher à M. Sowinski de s'être trop complaisamment étendu sur certains artistes contemporains, qui n'auront pas pour la postérité l'importance que leur accorde gratuitement l'auteur de l'ouvrage estimable que nous examinons. Consacrer trois ou quatre pages à inscrire les œuvres les plus minimes de tel pianiste ou compositeur obscur que nous pourrions citer, c'est évidemment dépasser la mesure qui doit être le premier mérite d'un ouvrage historique. M. Fétis, dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, n'a pas su non plus toujours se défendre de cette faiblesse envers quelques artistes contemporains dont l'avenir s'occupera fort peu. Les siècles vont s'accumulant sur la tête du genre humain, et c'est le devoir de l'histoire de ne pas charger la mémoire des générations futures de faits et de noms inutiles.

Parmi les articles intéressants que renferme le dictionnaire biographique de M. Sowinski, on peut citer, après ceux consacrés à saint Adalbert, à Gomolka et à Chopin, celui du prince Radziwil, ama-

teur distingué et auteur de la musique d'un *Faust*, dont on exécute souvent en Allemagne des fragments ; — Marco Scacchi, Italien né à Rome vers la fin du XVIe siècle, maître de chapelle du roi de Pologne Sigismond III ; — Sigismond Ier, de l'illustre famille des Jagellons, roi de Pologne, qui a fondé dans la cathédrale de Cracovie en 1534 l'institution célèbre des *Roraristes*, sorte de chapelle musicale composée de neuf membres ; — la femme de Sigismond Ier, la reine Bona, de la maison de Gonzague, qui fit venir à la cour de Pologne un grand nombre de chanteurs, de musiciens et d'artistes italiens ; — Lipinski, violoniste célèbre, qui depuis longtemps est fixé à Dresde, etc. Tous ces noms-là, et d'autres encore que nous ne pouvons citer, ont été traités avec soin par M. Sowinski. L'auteur n'a pas oublié non plus sa propre biographie, qui occupe sept grandes pages. A part ces réserves et celles que nous pourrions faire sur le style, qui parfois vise un peu trop au lyrisme de M. Liszt, l'ouvrage de M. Sowinski mérite d'être accueilli avec faveur par les hommes éclairés, et sera consulté avec fruit par les historiens de la musique. Si M. Sowinski est assez heureux pour publier une seconde édition de son dictionnaire biographique, nous l'engageons à développer davantage le *résumé de l'histoire de la musique en Pologne*, qui en forme l'introduction. L'histoire de la musique chez toutes les nations modernes se confond avec celle de la poésie, dont il importe de connaître les formes successives pour bien apprécier celles de l'art musical avant l'époque de son émancipation.

La mort, qui ne cesse de frapper, cette année, sur les hommes distingués, vient d'enlever, le 11 décembre, M. Castil-Blaze, dont le nom appartient de droit à l'histoire de la musique et de la critique en France. Agé de soixante-treize ans, M. Castil-Blaze a consacré sa longue et laborieuse carrière à vulgariser les chefs-d'œuvre des grands maîtres étrangers, et à propager dans le public de saines idées sur un art qu'il avait étudié à fond. Le traducteur d'*Il Barbiere* et du *Freyschütz* a droit à la reconnaissance de tous les amis de la belle musique, dont il s'est efforcé de répandre le goût chez une nation spirituelle qui n'a point inventé la gamme. Par ses livres, par ses traductions des opéras de Mozart, de Rossini, de Weber, de Beethoven, par ses articles au *Journal des Débats*, où il est resté dix ans, M. Castil-Blaze a beaucoup contribué au développement de l'instinct musical en France.

15 décembre 1857.



XVII

L'Italiana in Algieri de Rossini. — *Le Médecin malgré lui* de M. Ch. Gounod. — *Bruschino.*

Nous n'avons rien de bien important à signaler parmi les œuvres nouvelles de l'art musical. Une représentation extraordinaire, donnée le 14 janvier à l'Opéra pour le bénéfice d'un virtuose obscur, a été le signal d'un horrible et odieux attentat. Dieu soit loué, ces passions sauvages, qu'on pourrait croire disparues à tout jamais de la surface des nations policées, n'ont rien de commun avec l'art qui suscite les plus nobles sentiments du cœur humain. La fable antique, dans ses fictions profondes, qui contiennent toute une psychologie, nous représente Orphée domptant les bêtes féroces aux accents de sa lyre, pénétrant dans l'antre ténébreux du génie du mal et adoucissant ces cœurs que les prières des mortels n'ont jamais attendris :

Et caligantem nigra formidine lucum
Ingressus, manesque adiit, regemque tremendum,
Nesciaque humanis precibus mansuescere corda.

Détournons les yeux de ces abominations qui soulèvent la conscience universelle, et qui n'ont jamais produit, quoi qu'en disent les politiques étroits de

l'école de Machiavel, que des désastres et des réactions qui perpétuent les discordes civiles.

Le Théâtre-Italien est toujours dans une situation des plus difficiles. Les débuts s'y succèdent sans relâche. Tous les pays de l'Europe fournissent à cette scène, autrefois privilégiée, des virtuoses de contrebande qui, ne sachant à quel dieu se vouer, viennent se donner en spectacle à Paris, où ils s'assurent quelque plume complaisante qui leur décerne un triomphe éphémère, en sorte que Rome n'est plus dans Rome, et que le Théâtre-Italien de Paris est devenu un espèce de caravansérail où l'on chante toutes les langues, excepté celle de Cimarosa et de Rossini. Cependant on a repris, il y a quelques semaines, à ce théâtre qui a été pendant un demi-siècle le premier du monde, le délicieux chef-d'œuvre de *l'Italiana in Algieri*. Cela nous reporte à l'année 1813, où Rossini, âgé de vingt et un ans, après deux ou trois délicieux préludes, parmi lesquels se trouve *l'Inganno fortunato*, composait à Venise *Tancredi* pour le théâtre de la Fenice et *l'Italiana in Algieri* pour celui de San-Benedetto, qui n'existe plus. Heureux temps que celui où le génie dans sa fleur s'épanouit sans efforts, rit et chante comme un enfant divin qui n'a aucun souci des troubles de la terre ! Voilà quels sont les vrais miracles de l'art, non pas de reproduire les tristes vicissitudes de la vie, mais d'élever l'esprit et le cœur à ce printemps éternel dont nous avons un pressentiment qui ne peut faillir. Pendant que l'Italie voyait s'accomplir les grands événements politiques de 1813, Rossini faisait rire les Vénitiens de ce rire bienheureux que ne connais-

sent pas les autres peuples de l'Europe. Stendhal a très-bien apprécié ce côté délicat du génie des Vénitiens et de la musique de *l'Italiana in Algieri*. « Quand Rossini, dit-il, écrivait *l'Italiana in Algieri*, il était dans la fleur du génie et de la jeunesse ; il ne craignait pas de se répéter, il ne cherchait pas à faire de la musique *forte;* il vivait dans ce beau pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde. Le résultat de ce caractère des Vénitiens, c'est qu'ils veulent avant tout, en musique, des chants agréables et plus légers que passionnés. Ils furent servis à souhait dans *l'Italiana;* jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère, et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens : aussi, voyageant dans le pays de Venise en 1817, je trouvai qu'on jouait en même temps *l'Italiana in Algieri* à Brescia, à Vérone, à Venise, à Vicence et à Trévise. » C'est pour la Marcolini que Rossini a composé le rôle délicieux d'Isabella ; c'est pour Galli qu'il a écrit celui non moins remarquable de Mustafa. Un ténor qui n'était plus jeune, Gentili, chantait la partie de Lindoro, et un nommé Rosich, qui est mort en Amérique, où Garcia l'avait engagé, jouait le personnage de Taddeo. Galli, une des meilleures basses profondes qu'ait produites l'Italie, chanteur et comédien éminent qu'on a si longtemps admiré au théâtre Louvois, est mort à Paris il y a trois ans. Quant à la Marcolini, elle était née à Vérone, ainsi que la Malanotte, qui a créé le rôle de Tancredi. D'une physionomie charmante, et la cantatrice bouffe la plus parfaite qu'on ait entendue, la Marcolini vivait encore en 1854, à Prato, près de

Florence. Voilà pour quels artistes Rossini a composé ce délicieux chef-d'œuvre de *l'Italiana in Algieri*, d'une gaieté si franche et si bénigne, tempérée d'une suave mélancolie. Savez-vous bien qu'il se dégage de la partition de *l'Italiana* comme un parfum exquis du génie de Mozart qu'aurait respiré celui de Rossini? On retrouve l'influence secrète et bienfaisante de l'auteur de *Don Juan*, non-seulement dans certains détails de l'instrumentation, comme l'emploi fréquent du basson dans certains passages que nous nous dispensons de citer, mais encore dans l'accent et la pureté sereine des mélodies. Écoutez, par exemple, ce petit fragment de trio que chantent Lindoro et les deux femmes qu'il tient par la main au commencement du finale du premier acte. C'est du Mozart avec son sourire baigné de larmes. On dirait un de ces petits trios que chantent les génies dans la *Flûte enchantée*. Il faut reconnaître que Stendhal a saisi cette parenté furtive des deux grands musiciens, car il dit en parlant du passage de *l'Italiana* que nous avons cité : « Jamais il n'y eut de chant plus frais et plus délicat que celui de Lindoro qui entre avec la femme du bey et son ami :

Pria di dividerci da voi, signore.

Voilà un effet que Mozart et Cimarosa peuvent envier. » Ce n'est pas mal pour un amateur. Du reste, Stendhal a assez bien apprécié tout l'opéra de *l'Italiana*, qui répondait à la désinvolture de son esprit et à son goût pour la vie facile de l'Italie. Avons-nous besoin de signaler les morceaux remarquables de cette partition, qu'on ne supposerait pas être âgée de

quarante-cinq ans, tant il s'en exhale de jeunesse et de fraîcheur printanière ? Quoi de plus gai et de plus facile que l'ouverture et l'introduction ; l'air du ténor,

Languir per una bella?

le duo petillant de verve entre Mustafa et Lindor,

Se inclinassi a prender moglie,

que Galli et Bordogni disaient d'une manière si ravissante, tandis que MM. Bellart et Rossi en font une charge digne des tréteaux ; le duo si comique et si musical à la fois entre Taddeo et Isabella,

Ai caprici della sorte,

que Mme Alboni et M. Zucchini rendent avec un *brio* plein de charme ? Quant au finale du premier acte, c'est un de ces chefs-d'œuvre de gaieté et de bouffonnerie incomparable, qui ne peut être conçu que par un compositeur italien. Donnez aux plus grands musiciens du monde ce thème si simple :

Va sossopra il mio cerveilo,

et il leur sera impossible d'en faire jaillir *il capo d'opera* que Rossini a bâti sur ces paroles insignifiantes. Voilà le triomphe de l'art musical appliqué au théâtre. Il lui suffit d'un simple canevas littéraire pour enfanter des merveilles, tandis que les compositeurs médiocres s'en prennent toujours à l'auteur du poëme de l'impuissance de leur génie. Le finale du premier acte de *l'Italiana* laisse pressentir celui du *Barbier de Séville*, que Rossini écrira trois ans après, en 1816. Les géants vont vite. L'air de Taddeo,

Ho un gran poso sulla testa,

le quatuor de *l'éternument* et le trio si connu de *Papataci*, sans oublier l'air que chante Isabella, sont des morceaux de premier ordre qui remplissent le second acte de cet opéra délicieux, qu'un Allemand n'aurait jamais pu écrire, fût-il Mozart. Il n'y a que les Italiens qui sachent rire en musique ; les Français ne peuvent que sourire.

Le Théâtre-Lyrique est toujours plein d'activité. La direction vigilante de M. Carvalho ne recule devant aucune tentative, même hasardeuse, pour rencontrer une de ces bonnes fortunes qui deviennent de plus en plus rares par le temps de science extrême où nous vivons : je veux dire que le Théâtre-Lyrique cherche un compositeur qui soit autre chose qu'un musicien habile, estimé des connaisseurs et des experts assermentés près les tribunaux. Il croyait bien l'avoir saisi dans son nid, ce phénix des bois, lorsqu'il donna *les Nuits d'Espagne* de M. Semet, jeune compositeur inconnu partout ailleurs qu'à l'orchestre de l'Opéra, où il tient les baguettes du timbalier. Cet ouvrage des *Nuits d'Espagne*, où il y avait de la facilité et de l'entrain, semblait promettre un mélodiste un peu inexpérimenté qui viendrait, comme ce pauvre Monpou de regrettable mémoire, chanter sur sa guitare à trois cordes :

Gastibelza, l'homme à la carabine,

ou bien :

Avez-vous vu dans Barcelone
Une Andalouse au teint bruni?

Mais non : M. Semet se trouve être un artiste fort

bien élevé, qui sait le pourquoi des choses, et à qui il manque non pas la langue, qu'il a fort bien pendue, comme on dit, mais des idées qui ne sortent pas de la grande officine du Conservatoire. *La Demoiselle d'honneur*, opéra en trois actes, qu'on veut bien qualifier de comique je ne sais trop pourquoi, a été représentée le 30 décembre, et n'a pas répondu aux espérances qu'on avait pu concevoir de M. Semet. Je n'insisterai pas sur l'*imbroglio* fastidieux qui a servi de thème au jeune compositeur. Quand on a des idées, on trouve toujours une place pour les mettre, et il n'y a que les impuissants qui s'en prennent au *libretto* de leur stérilité. Mozart, Weber, Beethoven, Rossini ont fait des chefs-d'œuvre avec des contes de Barbe Bleue. Qu'est-ce donc que *la Flûte enchantée*, le *Freyschütz*, *Fidelio*, *Matilde di Shabran*, *Ricciardo e Zoraïde*, etc., sinon de mauvais mélodrames à faire peur aux enfants? Tout le premier acte de *la Demoiselle d'honneur* est, à peu de chose près, non avenu. On y sent l'effort et une large dose d'imitation de la manière de M. Auber, ce qui semble un peu contradictoire. M. Semet use et abuse de l'emploi de la pédale dans l'harmonie et de la petite flûte, qui ne cesse de caqueter au-dessus de l'orchestre. Le finale du premier acte aurait pu devenir un morceau de maître, si le compositeur eût développé l'idée qu'on voit poindre lors de la remise du billet mystérieux à chacun des cavaliers. M. Semet a tourné court, en reprenant brusquement la marche qui avait déjà servi à annoncer l'entrée de la reine, et n'a pas donné suite à une situation qui était éminemment musicale. Pour ne pas être trop sévère, on peut en-

core signaler, au premier acte, une partie du duo que chante Tavannes avec sa sœur de lait, la petite Reinette. Au second acte, il y a un assez joli chœur pour voix de femmes, une agréable ballade sur ces vers bien connus de Ronsard :

Mignonne, allons voir si la rose....

qui est heureusement accompagnée surtout, puis un trio syllabique tout à fait dans le style de M. Auber, et le grand duo dramatique, trop dramatique, entre Hélène et son époux Tavannes, duo qui renferme quelques bonnes parties. Au troisième acte, on applaudit d'assez jolis couplets, que chante Mlle Faivre, et un chœur pour voix d'hommes, qu'on entend derrière les coulisses. Que M. Semet ne se décourage pas toutefois : il a du talent, et voilà que son nom s'est ébruité dans le public. Le reste viendra peut-être, car il ne faut qu'une bonne occasion pour s'inscrire en faux contre la critique la plus sévère. L'exécution de *la Demoiselle d'honneur* est assez bonne dans les ensembles. M. Balanqué serait un marquis de Mendoza parfait, s'il ne chantait pas faux de la plus mauvaise voix du monde. Une jeune personne, Mlle Marimon, s'est produite pour la première fois dans le rôle de la petite Reinette, qu'elle joue avec naturel. Élève de M. Duprez après avoir été dans la classe de Mme Damoreau, Mlle Marimon a une gentille petite voix de soprano aiguë qui manque un peu de timbre, si ce n'est de flexibilité. Mlle Marimon a été fort bien accueillie du public, et, si elle veut modérer son ambition et ne pas dépasser la mesure de ses forces, comme cela lui est arrivé déjà dans le

grand air du troisième acte, elle peut devenir une cantatrice utile et agréable.

En fait de tentatives audacieuses, parlons un peu de celle de M. Gounod, qui n'a pas craint de se mesurer corps à corps avec le génie de Molière, non pas le génie de Molière réduit et accommodé pour les besoins de l'art musical, mais avec la prose même du *Médecin malgré lui*. Mozart, Paisiello, Rossini et tant d'autres ont bien eu la velléité de se faire tailler des *libretti* d'opéra dans les comédies de Beaumarchais; mais je ne vois pas dans l'histoire un seul exemple d'un grand compositeur qui ait eu l'idée de prendre le texte même du *Barbier de Séville* ou du *Mariage de Figaro*, pour en faire le thème de ses propres inspirations. Pourquoi n'ont-ils pas osé faire ce qui a paru tout simple à M. Gounod? Avons-nous changé les lois constitutives de l'art musical, comme Sganarelle prétend qu'on a changé la place du cœur? Malgré tout ce qu'affirment les beaux esprits sur l'immense supériorité de notre siècle, je suis disposé à croire, avec le bonhomme Géronte, que nous avons le cœur juste à la même place où l'avait notre père Adam, et que l'art musical a des exigences qui veulent être respectées. Ce n'est pas à M. Gounod que j'apprendrai que la musique est avant tout une langue de sentiment, qu'elle est une peinture libre de l'imagination, sans qu'aucun type extérieur l'oblige à une imitation matérielle trop prolongée. Ce que peut la musique dans ce genre d'onomatopées qui ravit les vaudevillistes est si peu de chose, si puéril, que ce n'est pas la peine d'en parler. Pour un ou deux effets sublimes qu'on trouve dans la *Symphonie pas-*

torale de Beethoven, il y a dans les œuvres des compositeurs médiocres une foule de coucous, de cailles et de merles mal embouchés, indignes de la peine qu'on s'est donnée pour imiter leur ramage ridicule. Où sont-ils, les compositeurs de musique de piano qui, au commencement de ce siècle, faisaient des sonates sur la bataille de Marengo ou d'Austerlitz, comme ce pauvre Steibelt, qui était pourtant un homme de talent? Il n'est plus question de ces pauvretés, qui faisaient les délices des grandes dames du Consulat et de l'Empire, tandis qu'on joue et qu'on jouera toujours les sonates ou fugues de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Chopin, et *tanti altri!*

En s'attaquant à la prose hardie et si fortement colorée de Molière dans le *Médecin malgré lui*, M. Gounod s'est mis dans l'alternative ou de faire un chef-d'œuvre qui absorbât et fît oublier le texte original, ou bien d'établir une lutte entre l'esprit de Molière et l'esprit du compositeur, obligé de s'exprimer dans une langue où l'esprit des mots et les sous-entendus n'existent pas. M. Gounod n'aurait pas été plus téméraire si, obligé d'exprimer ses idées en vers alexandrins, il eût accepté une discussion avec un homme de génie, qui aurait parlé librement en prose. La musique, étant surtout puissante par son coloris, ne supporte pas à côté d'elle un texte qui, avec la précision de l'idée, que la musique ne peut avoir, aurait encore la qualité qu'il appartient à l'art musical de donner à la parole. Il n'est donc pas vrai, comme le croient les gens du monde et les littérateurs, que de beaux vers puissent être d'un plus grand secours à

l'inspiration du compositeur et à l'effet général que des rimes ou de la prose ordinaires, contenant l'expression d'un sentiment, d'un caractère ou d'une situation. *Polyeucte*, *Athalie*, ou *Tartufe*, fussent-ils écrits pour les besoins de la musique moderne, ne vaudraient pas pour un compositeur dramatique un bon *scenario* de M. Scribe. Il est élémentaire de dire que deux effets qui se disputent l'attention de l'auditeur ne concourent pas à un bon effet général. Il y a un de ces éléments qui doit être subordonné à l'autre, et dans un drame lyrique c'est à la parole d'obéir à la musique. Nous pouvons affirmer tout d'abord que M. Gounod n'a pas réussi à faire du *Médecin malgré lui* ce que Rossini a fait du *Barbier de Séville*, et Mozart du *Mariage de Figaro*, c'est-à-dire qu'il n'a pu vaincre le redoutable adversaire qu'il s'était imprudemment donné pour appui. Voyons alors quel est le vrai mérite du travail distingué de M. Gounod.

L'ouverture, qui débute par une phrase confiée aux violons, où l'auteur a ingénieusement imité la manière de Lulli, contemporain et collaborateur de Molière, devient tout à coup une sorte de fragment de symphonie d'un travail délicat, mais qui ne renferme pas une idée assez saillante dont on puisse saisir le caractère et apprécier le développement. Cette ouverture, qui ne dit rien à l'imagination, finit comme elle avait commencé, par la phrase empruntée au style de Lulli. Le duo qui s'engage entre Martine et Sganarelle dès la première scène, car les arrangeurs anonymes n'ont fait que mettre des rimes à la prose de Molière en lui conservant d'ailleurs sa couleur et

sa propriété, ce duo n'est qu'une scène dialoguée fort insignifiante. L'air que chante Martine immédiatement après les coups de bâton reçus et pardonnés est une spirituelle imitation de la vieille musique française, particulièrement de celle de Monsigny dans son *Déserteur*. Ce qui est tout à fait piquant, ce sont les couplets de Sganarelle :

Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux
Vos petits glougloux !

Dans ce genre d'imitation des phénomènes matériels, qui ont produit sur le public français l'impression inévitable d'un tableau d'intérieur de cuisine sur une ménagère enchantée de reconnaître tous les ustensiles dont elle se sert chaque jour, M. Gounod a été habile et spirituel. Il y a dans l'accompagnement de jolis détails d'instrumentation, et ces couplets, que le public a voulu réentendre, sont bien supérieurs au trio entre Sganarelle, Valère et Lucas. Cela manque de rondeur, et surtout de gaieté. Il y a trop d'esprit dans l'accompagnement, et M. Gounod ne trouvera pas mauvais que nous préférions celui de Molière. Le premier acte finit par un double chœur d'hommes et de femmes, dont la fusion ne manque pas de vigueur.

La romance pour voix de ténor que chante Léandre au second acte est insignifiante comme mélodie ; mais l'accompagnement en est heureux, et rappelle celui de la romance de *Don Juan : Deh! vieni alla finestra*. Après de jolis couplets chantés par Jac-

queline, la nourrice, arrive la grande scène de la consultation, qui amène un sextuor où l'on remarque des parties estimables, mais dont l'ensemble est à peu près manqué. C'est dans une scène semblable qu'il aurait fallu un de ces morceaux de maître comme le sextuor de *Don Juan*, le quintette du second acte du *Barbier*, la scène de la vente dans *la Dame Blanche*, ou, mieux encore, comme le finale de *la Gazza ladra* ou celui des *Nozze di Figaro!* Il fallait absolument encadrer tous ces détails du génie incomparable du grand comique dans une forme musicale ample et souple, où l'auditeur pût trouver la traduction idéale de l'esprit et des saillies de caractère que la musique est impuissante à rendre. On ne peut louer dans ce sextuor mal bâti que la *strette* de la conclusion. Nous en dirons à peu près autant de la scène de bergerie qui termine le second acte, et qui ne produit aucun effet. L'acte suivant commence par un joli chœur de voix d'hommes : *Salut à monsieur le docteur*, dont la phrase est à la fois musicale et parfaitement en situation ; puis vient un duo entre Sganarelle et Jacqueline, qui est, à notre avis, le meilleur morceau de la partition, parce que le musicien, en profitant de la situation tracée par le poëte, a substitué son inspiration à l'esprit du texte original, et l'a fait oublier. Tel n'est pas le mérite du quintette qui suit, et qui rappelle un grand nombre de détails déjà entendus dans le courant de l'ouvrage.

Il est évident qu'il y a de grandes qualités de facture dans la partition que nous venons d'analyser; mais on n'y trouve pas ce qui était absolument né-

cessaire pour que la tentative de M. Gounod eût un plein succès : de l'originalité, et surtout de la gaieté. M. Gounod est un compositeur d'un rare mérite, qui n'a pu vaincre, par l'inspiration de sa muse, le redoutable génie contre lequel il s'est imprudemment mesuré. Il y a beaucoup de finesse et infiniment d'esprit dans le travail ingénieux du compositeur : néanmoins on se prend souvent à regretter qu'il vienne interrompre le simple discours de l'auteur original. Or c'est là un signe que la victoire du musicien n'est pas complète. Quoi qu'il en soit du succès du *Médecin malgré lui* et de l'avenir qui attend M. Gounod, nous sommes forcé de dire qu'il n'est pas encore complétement sorti de la pénombre qui voile depuis dix ans sa jeune renommée. L'ouvrage est monté avec soin au Théâtre-Lyrique. Les chœurs sont excellents. M. Meillet se fait applaudir dans le rôle de Sganarelle, ainsi que Mlle Girard dans celui de Jacqueline.

Aimez-vous à voir lever l'aurore, allez donc vers neuf heures du soir au petit théâtre des Bouffes-Parisiens entendre *Bruschino o il figlio per azzardo*, un bijou, *una burla*, échappés des mains immortelles de Rossini en cette année mémorable de 1813, qui vit naître à la fois *Tancredi* et *l'Italiana in Algieri*. Engagé à écrire pour un petit théâtre de Venise qui s'appelait *San-Mosè*, où il avait donné successivement *la Cambiale di Matrimonio*, *l'Inganno felice* et *la Scala di Seta*, trois drôleries parmi lesquelles *l'Inganno felice* est un petit chef-d'œuvre, Rossini, qui devait bientôt porter son génie au grand théâtre de la Fenice, eut à supporter l'humeur jalouse de l'impre-

sario de San-Mosè. Celui-ci, pour se venger de l'inconstance du jeune maëstro, lui fit donner le plus mauvais *libretto* possible, celui de *Bruschino*. Rossini, après l'avoir parcouru, dit en riant à son collaborateur : « Je vous prouverai que je suis plus fort que vous, en faisant de la musique encore plus détestable que votre *poema*. » Telle est l'histoire de *Bruschino*, qui précéda de quelques semaines l'avénement de *Tancredi*, et dont le manuscrit original est entre les les mains d'un dilettante vraiment distingué, M. le prince Poniatowski. *Bruschino* n'a été représenté que deux fois devant le public vénitien, qui, dès les premières mesures de l'ouverture, manifesta sa mauvaise humeur. Stendhal se trompe en attribuant à *la Scala di Seta* la plaisanterie des coups d'archet frappés sur le fer-blanc qui entoure la lumière des musiciens de l'orchestre. Cette haute bouffonnerie musicale se trouve marquée à la *trentième mesure* de l'ouverture de *Bruschino*. Cette jolie petite partition contient après l'ouverture un *duettino* pour soprano et ténor, un autre duo pour ténor et baryton, où l'on retrouve lès germes du duo du *Turc en Italie*, — *per piacere alla signora ;* — un air de basse dont les difficultés vocales sont une malice du maëstro à l'encontre du pauvre Raffanelli, qui était vieux et dans l'impuissance de rendre le plus léger *gorgheggio ;* puis viennent un air de soprano avec accompagnement obligé de clarinette, un trio, un charmant quatuor et le finale, qui annonce tout ce que Rossini fera dans ce genre où les Italiens n'ont pas de rivaux. La pièce a été arrangée avec goût par M. de Forges, et les pantins du théâtre des Bouffes-

Parisiens ne la chantent pas trop mal. *Bruschino* de Rossini et *l'Impresario* de Mozart vaudront à M. Offenbach le pardon de bien des péchés de sa composition.

1er février 1858.



XVIII

Lablache.

L'année 1858 semble devoir être non moins désastreuse pour les arts que celle qui l'a précédée. A peine les dépouilles mortelles de Mlle Rachel ont-elles été déposées dans la nécropole de la grande cité qu'elle avait émerveillée de l'éclat de son talent, que Lablache disparaît aussi en laissant sur le théâtre où il a brillé pendant quarante ans un vide immense. Si l'on a eu raison de dire que la grande comédienne française emporte, sous les bandelettes qui enveloppent ses membres glacés, la tragédie du siècle de Louis XIV, l'une des plus nobles manifestations de la poésie dramatique, on peut affirmer, avec plus de vérité encore, qu'avec Lablache a disparu un des types les plus parfaits de l'ancien opéra bouffe italien. La gaieté est bien autrement personnelle, inhérente à l'individu et au milieu social où il se produit, que le don des larmes, ce témoignage universel de la pitié et de la tendresse humaines. On pleure toujours et partout pour les mêmes causes morales, tandis que le rire, qui naît d'une dissonance dans le rapport des choses, d'une disproportion entre la volonté et l'acte qui la révèle, est le signe d'un caractère et d'une civilisation particulière. *Dis-moi de quoi tu ris, et je te dirai quelle est la nature ou la portée de ton esprit*, a dit un philo-

sophe. Aussi nous est-il plus facile de concevoir la tragédie grecque et de nous laisser émouvoir par le spectacle des mêmes infortunes que de reconstituer la société et les mœurs pour lesquelles ont été écrites les comédies d'Aristophane ou de Ménandre. L'opéra bouffe italien, tel qu'il a été créé au commencement du XVIII[e] siècle par Venci, Leo et Pergolèse, agrandi par Logroscino et Piccinni, perfectionné par Guglielmi, Paisiello et Cimarosa, transfiguré par Rossini, est le fruit exquis d'un art et d'une civilisation que nous voyons s'éteindre sous nos yeux. On fera autre chose sans doute, car je ne veux pas médire des siècles futurs, mais on ne produira plus de chefs-d'œuvre comme *le Mariage secret*, et on n'aura plus de chanteurs pour les interpréter comme Louis Lablache.

Ce grand artiste est né à Naples le 6 décembre 1795, d'un négociant français qui était venu s'y établir aux premiers troubles de la révolution francaise, en 1791. Sa mère, femme de beaucoup de caractère, était Irlandaise. Le père de Lablache, dont les opinions politiques étaient celles de la grande génération de 1789, fut ruiné, et faillit être victime de la sanglante réaction qui eut lieu à Naples en 1799. La mère de Lablache fut aussi arrêtée. Lorsque Joseph Bonaparte fut nommé roi de Naples, il ordonna que toutes les familles françaises qui avaient souffert de la contre-révolution opérée par le cardinal Ruffo et ses bandits fussent indemnisées autant que possible des pertes qu'elles avaient éprouvées. C'est par un décret spécial du roi de Naples que Lablache fut admis au *Collége royal de musique*, la seule institution de ce genre qui existât alors, et dans laquelle on avait fondu

les trois célèbres écoles de musique du XVIIIe siècle, celle *dei Poveri di Jesu-Christo*, *di San-Onofrio* et *la Pietà dei Turchini*. C'est en 1806 que Lablache, âgé de onze ans, entra au Conservatoire de Naples, dirigé alors par Tritta et Fenaroli. Conformément aux principes des vieilles écoles d'Italie, le jeune Lablache, en étudiant les éléments de la musique vocale ou *solfeggio*, apprenait aussi à préluder sur quelques instruments. Il ne paraît pas que les dispositions de notre grand virtuose fussent d'abord aussi évidentes que les succès qu'il a obtenus depuis dans toutes les capitales de l'Europe. Il était distrait, turbulent et fort indocile. Une circonstance, assure-t-on, vint tout à coup révéler sa vocation. Un de ses camarades devait jouer une partie de contre-basse dans un exercice public. L'élève tombe malade quelques jours avant. Le maître de Lablache lui dit alors : « Vous connaissez un peu le mécanisme du violoncelle, il ne vous sera donc pas impossible d'exécuter sur la contrebasse la partie de votre camarade. » Le jour venu, Lablache répondit avec succès à la bonne opinion qu'on avait eue de son aptitude. Si nous rapportons cette anecdocte, qui traîne partout et que M. Fétis n'a pas dédaignée de consigner dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, ce n'est pas que nous y attachions une grande importance. Ce sont là de petites légendes que les hommes célèbres, surtout les virtuoses, aiment à propager. Lablache était fort habile et très-fécond dans ce genre de fictions populaires. Il fallait l'écouter, s'amuser de son esprit et faire des réserves sur le fond historique. Impatient de jouir de sa liberté, Lablache s'enfuit plusieurs fois du Conservatoire.

L'autorité fut même obligée de le faire appréhender par des gendarmes qui le ramenèrent au bercail. Ces escapades de Lablache donnèrent lieu à une ordonnance royale, qui est encore en vigueur, et d'après laquelle il est défendu à tout entrepreneur de théâtre d'engager un élève du Conservatoire sans la permission du gouvernement.

Enfin Lablache débuta au petit théâtre de San-Carlino, où l'on donnait des opéras bouffes en dialecte napolitain. C'était en 1812. Quelque temps après ses débuts, Lablache épousa la fille d'un célèbre comédien, Pinotti, et partit deux ans après pour Messine. Il ne passa qu'une saison dans cette ville, et se rendit à Palerme, où il fut engagé pour chanter le grand répertoire des opéras italiens. Lablache se fit entendre d'abord dans un opéra bien connu de Pavesi, *Ser Marc-Antonio*, dont le sujet a beaucoup d'analogie avec celui de *Don Pasquale* de Donizetti. Le succès de Lablache fut si décisif et si général dans la vieille capitale de la Sicile, qu'il y est resté pendant cinq ans. Ce n'est qu'en 1820, au moment où la révolution de Naples venait d'éclater, que Lablache fut engagé au grand théâtre de la Scala à Milan. Il y excita un véritable enthousiasme dans le rôle de Dandini de la *Cenerentola* de Rossini. Il retourna en 1821 à Milan, où Mercadante écrivit pour lui le rôle de père dans son chef-d'œuvre, *Elisa e Clodio*. C'est à Milan aussi que Lablache rencontra en 1822 Meyerbeer, qui écrivit également pour lui un rôle dans son opéra *l'Èsule di Granata*, chanté par la Pisaroni et le ténor Winter. Dans cet ouvrage, représenté le 12 mars 1822 au théâtre de la Scala, il y avait un duo entre Lablache

et Mme Pisaroni qui produisait un très-grand effet. En 1823, Lablache fut engagé par le fameux *impresario* Barbaja pour le théâtre italien de Vienne.

Dans la ville d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, qui était alors remplie de musiciens et de virtuoses de premier ordre, la réputation de Lablache ne fit que s'étendre et se consolider. On admirait sa voix magnifique, sa noble et belle figure, son jeu souple et divers, et son aptitude à saisir le style des maîtres les plus différents. Il était aussi à l'aise dans le *Don Juan* ou *le Nozze di Figaro* de Mozart que dans la musique de Rossini. C'est à Vienne que Lablache a chanté pour la première fois le rôle de Geronimo du *Mariage secret* de Cimarosa, qu'on n'y avait pas entendu depuis l'époque de sa création, en 1792. Lablache est resté attaché au théâtre de Vienne jusqu'en 1828. A la mort de Beethoven en 1827, Lablache chanta dans le *Requiem* de Mozart, qui fut exécuté à l'église des Augustins. En quittant Vienne, Lablache reçut une médaille qu'on avait fait frapper en son honneur, et sur laquelle on avait gravé une inscription qui proclamait son double talent de comédien et de chanteur.

De retour à Naples, où il avait déjà fait de nombreuses apparitions depuis 1824, Lablache chanta au théâtre de Saint-Charles avec un succès immense. Après avoir été à Parme pour l'inauguration du grand théâtre, où fut donné un opéra de Bellini, *Zaira*, Lablache vint à Paris et débuta au Théâtre-Italien, le 2 novembre 1830, par le rôle de Geronimo du *Mariage secret*. Le public, la presse et les amateurs les plus difficiles furent unanimes à reconnaître les qualités

supérieures de ce grand artiste. Entouré de Mmes Tadolini et Méric-Lalande, du ténor David, qui n'était plus que l'ombre de lui-même[1], et de Zucchelli, qui chantait la partie du comte Robinson, Lablache dominait de sa taille colossale et de sa voix puissante tous ces artistes, d'ailleurs distingués. Il aborda successivement tous les rôles sérieux et comiques de son vaste répertoire. Il chanta tour à tour la partie de Figaro ou celle de Bartholo dans *le Barbier de Séville*, celles de don Magnifico et de Dandini dans la *Cenerentola*, Fernando ou le podesta dans *la Gazza ladra*, don Juan ou Leporello dans le chef-d'œuvre sans pareil, la partie du comte ou celle de Figaro dans *le Nozze*, Elmiro dans *Otello*, Assur dans la *Semiramide*, Henri VIII dans *Anna Boleno*. *Les Puritains*, la *Lucia*, *Don Pasquale*, l'*Elisir d'amore* et divers autres ouvrages contemporains ont été des preuves non moins décisives pour le talent de Lablache. Il a chanté dans le *Fidelio* de Beethoven, dans *Robert le Diable*, dans *les Huguenots* et dans *l'Étoile du Nord*, traduite en italien et représentée à Londres en 1854. Nous l'avons vu à Paris, en 1851, dans *la Tempesta* de M. Halévy, donner une physionomie étonnante au personnage de Caliban. Pendant vingt-deux ans, Lablache n'a cessé d'être l'artiste privilégié du public de Paris et de Londres, où il allait chanter pendant la saison d'été, alternant ainsi d'une capitale à l'autre. En 1833, il fit une excursion à Naples, où il chanta le *Guillaume Tell* de

1. Jean David, célèbre ténor, qui a été le modèle de Rubini, et pour qui Rossini a écrit de nombreux chefs-d'œuvre, entre autres le rôle d'Otello, est mort tout récemment dans un hôpital de Moscou. Quelle douloureuse destinée!

Rossini avec une telle puissance d'effet que l'autorité en fut alarmée. En 1852, Lablache, qui ne voulait pas vieillir sur le théâtre de Paris, crut devoir accepter les offres avantageuses qui lui étaient faites depuis longtemps par l'intendant du théâtre italien de Saint-Pétersbourg. Le noble et grand artiste fut accueilli avec beaucoup de distinction par l'empereur Nicolas et le public choisi de la capitale de la Russie. Tous les ans, après avoir fini la saison de Londres, Lablache faisait ce long et périlleux voyage de Saint-Pétersbourg, qui a dû beaucoup le fatiguer. A la fin de l'hiver de 1857, Lablache ne pouvant plus se faire illusion sur l'état de sa santé, demanda à se retirer définitivement du théâtre. L'empereur Alexandre II daigna lui témoigner ses regrets par des paroles affectueuses. Il lui envoya une médaille d'honneur avec le droit de la porter suspendue au cordon de l'ordre de Saint-André.

En traversant l'Allemagne, Lablache s'arrêta pendant deux mois aux eaux de Kissingen en Bavière, où il rencontra l'empereur Alexandre II, qui l'accueillit de nouveau avec une cordialité charmante. N'ayant pas éprouvé un grand soulagement de la vertu des eaux de Kissingen, Lablache, après un court séjour fait à Paris, se rendit à Naples, espérant que le beau climat qui l'avait vu naître lui serait plus propice. Ses vœux n'ont pas été exaucés. Après une longue et douloureuse maladie, le grand artiste est mort à Naples le 23 janvier 1858, d'une bronchite aiguë. Il était âgé de soixante-deux ans. Parmi les personnes qui l'assistaient en ses derniers moments, il y avait le *padre* Calveri, un moine qui a été lui-même un virtuose, et

qui est le frère de ce même ténor Winter avec lequel Lablache a chanté si souvent dans sa longue et brillante carrière. D'après sa volonté, les restes mortels de Lablache ont été transportés à Paris, la ville qu'il a le plus aimée, parce qu'il y a été le mieux apprécié. Ses cendres reposent dans un caveau de famille à Maisons-Laffite, où sa femme l'avait précédé de deux ans. Lablache a eu treize enfants, dont sept sont pleins de vie, et tous honorablement établis. L'un de ses fils, sorti de l'École polytechnique, est capitaine d'artillerie.

Lablache avait une des plus belles têtes qu'on ait vûes au théâtre : un front large, une chevelure abondante, de grands yeux noirs, doux, intelligents, enchâssés sous une arcade bien garnie et admirablement dessinée, un grand nez aquilin, une bouche souriante ornée de dents fines et solides, des lèvres grasses et bien closes. C'était l'expression de la force et de l'intelligence à travers la beauté. Cette tête admirable, qui avait quelque chose du Jupiter-Olympien, et dont le front était toujours uni et serein, reposait sur un buste d'une charpente herculéenne, et le tout formait un ensemble imposant. On pouvait appliquer au physique de Lablache le signalement qu'on donne dans *la Gazza ladra* du déserteur Fernando Villabella : *cinque piedi, undici pollici, ochi neri, ampia fronte, e rondo il viso,* — cinq pieds et onze pouces, yeux noirs, front large, visage rond, etc. Jusqu'à l'âge de trente ans, Lablache avait été un beau cavalier, sans que son embonpoint eût rien d'extraordinaire. Successivement il a été envahi par l'obésité extrême que tout le monde lui a connue, et dont il a tant souffert. Dans

ce corps immense qu'animait un esprit aussi vif que pénétrant, la nature avait mis un organe qui répondait à la perfection de son œuvre. C'était une voix de basse profonde, d'un timbre admirable, et parfaitement limitée, car elle enfermait une octave et demie, à partir du *sol* en bas jusqu'au *ré* supérieur. Chaque note de cette voix incomparable résonnait comme une cloche et emplissait la salle la plus vaste sans effort. La voix de Lablache était d'une homogénéité rare. Aucune fissure, aucun interstice n'interrompait l'heureux emboîtement des registres sur lesquels le grand artiste roulait son tonnerre. Au-dessus de sa voix de poitrine, dont il pouvait amortir à volonté la sonorité puissante, Lablache possédait encore cinq ou six notes argentines de fausset, avec lesquelles il aimait à se jouer dans certaines scènes de haut comique. D'une justesse irréprochable, cette voix, qui pouvait au besoin parcourir jusqu'à deux octaves, était aussi d'une flexibilité proportionnée à son volume. Ses gammes ascendantes et descendantes roulaient comme sur une table d'harmonie qui en répercutait chaque note isolément et sans la plus légère solution de continuité. Cette vocalisation perlée et *pastosa*, comme disent si heureusement les Italiens, se déroulait sans effort et emplissait l'oreille d'une sonorité bienfaisante, dont aucune voix française ne saurait produire l'effet. Lorsque Lablache voulait badiner avec sa voix de fausset, qui était d'une douceur extrême, il en faisait jaillir des caprices de vocalisation les uns plus ingénieux que les autres, et il pouvait lutter sans trop de désavantage avec la bravoure inspirée d'une Malibran. C'est ainsi que, dans le fameux duo de *la*

Prova d'un opera-seria, on le vit un soir répondre à l'instant aux *vezzi* perfides de cette femme de génie, qui s'efforçait d'embarrasser son Polyphème dans les détours d'un labyrinthe de vocalisations inextricables ; mais il n'était pas aisé de prendre Lablache au dépourvu de ruses. Lecteur consommé, aucune difficulté ne pouvait arrêter son essor. Ayant entendu les plus habiles virtuoses de son temps et quelques-uns du siècle passé, tels que David père, Ansani son rival, Crescentini et le vieux Pacchiarotti, Lablache avait la mémoire remplie de formes variées empruntées au style de tous les maîtres. A Vienne, il avait eu occasion de chanter la musique de Beethoven et de Weber et d'entendre les fugues de Bach ; à Londres, il avait pu admirer le puissant génie de Haendel et prendre part à l'exécution de ses oratorios ; à Rome, il s'était familiarisé avec Palestrina et les chefs-d'œuvre de l'école romaine, qu'on chantait encore à la chapelle Sixtine, conformément à la tradition dont l'abbé Baini avait conservé l'esprit.

Lablache était un artiste complet, comme il s'en rencontre rarement au théâtre. Il connaissait autre chose que la musique contemporaine, qu'il appréciait à sa juste valeur. Son goût, épuré par des études solides, par les voyages et la fréquentation des hommes distingués de tous les pays, s'étendait sur des objets nombreux qui semblaient étrangers aux besoins immédiats d'un chanteur dramatique. Il aimait la peinture et les bons livres, qui nourrissent l'esprit de vérités fécondes, et il avait dans l'âme, mêlé aux plus nobles sentiments de l'honnête homme, un amour caché, mais profond, pour le plus précieux de tous les

biens de la vie, la liberté. C'était un héritage de famille qu'il n'a jamais répudié. Son père était mort ruiné et en exil pour des idées semblables, et sa mère, une femme forte, ne s'est jamais réconciliée avec les événements qui avaient détruit les espérances de l'ère immortelle de 1789. Ceci nous rappelle un fait singulier concernant le père de Lablache. Arrêté pendant la tourmente contre-révolutionnaire de 1799, où l'infortuné et divin Cimarosa fut si maltraité, le père de Lablache fut conduit sur une place publique avec trente-six autres victimes pour y être fusillé par les pieux défenseurs de la monarchie et de la foi. Parmi les compagnons d'infortune de Lablache père, il y avait un moine. Après la première décharge, le moine, se sentant blessé, se laissa tomber à terre, en conseillant à Lablache de suivre son exemple. C'est par cet innocent stratagème que tous deux échappèrent à la mort. Après le congrès de Laybach, le vieux roi de Naples, qui se trouvait à Vienne, reçut en audience particulière Lablache. « Dis-moi, Lablache, lui dit le roi avec le ton populaire qui lui était familier, n'as-tu pas été un peu *carbonaro* pendant ton séjour à Palerme ? — Oui, sire, répondit en riant le virtuose. — Voilà comme ils sont tous faits, » répliqua le roi en se tournant vers un courtisan. Depuis cette entrevue, qui valut à Lablache un engagement pour le théâtre Saint-Charles à Naples et sa nomination de chanteur à la chapelle du roi, le vieux Ferdinand IV n'applaudissait jamais Lablache, dont il aimait beaucoup le talent, sans ajouter tout bas : *Bravo, carbonaro porc...!*

Homme excellent et d'une probité sévère, Lablache

avait les manières et les habitudes du monde le plus choisi. Il savait garder sa dignité d'artiste sans morgue, sans vaine ostentation d'indépendance, et se trouvait parfaitement à l'aise vis-à-vis des plus grands personnages qu'il eut l'occasion d'approcher pendant sa brillante carrière. Il a eu l'honneur de donner des conseils, sur l'art de chanter, à la reine Victoria d'Angleterre, qui n'a cessé de lui témoigner la plus gracieuse bienveillance. La mémoire de Lablache était riche en anecdotes de tous les genres, qu'il contait à ravir, avec un mélange de finesse, de bonhomie et de jovialité napolitaines, tout à fait inimitable. Parmi les curiosités et les objets d'art dont il aimait à s'entourer, Lablache possédait une collection de tabatières aussi nombreuses qu'il y a de jours dans l'année, depuis la simple boîte en bois blanc jusqu'au joyau enrichi de diamants. C'était une fantaisie de priseur émérite, qui à la longue avait acquis l'intensité d'une véritable passion. Rossini n'amuse-t-il pas ses glorieux loisirs à collectionner des brimborions historiques, parmi lesquels se trouvent, il est vrai, un Benvenuto Cellini et un petit buffet d'orgue avec une sonnerie, qui remonte à l'an 1505? Il faut bien que vieillesse se passe, et, puisque l'auteur de *Guillaume Tell* ne fait plus de chefs-d'œuvre, on doit lui savoir gré d'aimer, comme il le fait, les belles curiosités des temps passés.

Rossini n'a jamais rien composé pour Lablache : retenu longtemps en Sicile, l'éminent virtuose n'a jamais fait partie d'aucune troupe qui ait été sous la main de l'auteur du *Barbier de Séville;* mais si Lablache n'a pas eu l'honneur de servir de modèle à un si grand

peintre des passions, il en comprenait bien le génie, et il appartient à la génération de chanteurs formés sous l'influence de l'œuvre de Rossini. Après Meyerbeer et Mercadante, que nous avons déjà cités, Paccini, Carafa, Bellini, Donizetti et M. Halévy sont les compositeurs qui ont eu l'occasion d'écrire pour la voix et le talent exceptionnels de Lablache. M. Carafa a composé deux opéras où Lablache avait un rôle important, *la Capricciosa ed il Soldato*, à Rome en 1822, et *Abufar*, à Vienne en 1823. *Les Puritains* de Bellini, *Marino Faliero*, *Don Pasquale* de Donizetti, ont été écrits pour le Théâtre-Italien de Paris, et chantés par Lablache, Tamburini, Rubini et Mme Grisi, une réunion de virtuoses qui fait époque dans l'histoire de l'Opéra-Italien.

A *l'Esule di Roma*, de Donizetti, représenté sur le théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1828, se rattache une anecdote qui a son prix. Donizetti n'avait encore que la réputation d'un jeune compositeur plein de facilité et pauvrement rétribué par les entrepreneurs de théâtres secondaires, lorsque le fameux Barbaja lui offrit d'écrire un opéra pour le théâtre de Saint-Charles. Donizetti accepte avec joie la proposition de Barbaja, en lui demandant humblement quels seraient ses émoluments. « *Soixante bons* ducats, » répond l'*impresario* en remuant dans sa poche des piles d'écus. Le pauvre Donizetti se récria sur la modicité de la récompense, qui s'élevait à 250 francs. « Imbécile, lui répond le tout-puissant Barbaja, qui avait eu à sa solde Rossini et les plus admirables virtuoses du XIX[e] siècle, les soixante écus que je te donne, c'est pour que tu ne meures pas de faim; mais je te livre

le plus grand théâtre du monde avec une troupe de chanteurs parmi lesquels se trouve Lablache! Si ton opéra réussit, ta fortune est faite. » Les prévisions de Barbaja se sont accomplies, et de *l'Esule di Roma*, où se trouve un des plus beaux trios qu'il y ait dans un ouvrage dramatique, a commencé la grande et légitime célébrité de Donizetti. Lablache était admirable dans ce trio, qui est connu de toute l'Italie, et qui fut chanté dans l'origine par la Tosi et le ténor Winter. L'effet en fut si grand à la répétition générale, que l'orchestre s'arrêta pour mieux écouter la voix magnifique de Lablache! Ce fait rappelle l'histoire de Pacchiarotti, qui, avec des moyens différents, excita également une si vive émotion à la répétition d'un opéra nouveau, que, le chef d'orchestre ayant suspendu tout mouvement, le sopraniste lui demanda avec surprise: « Que faites-vous donc? — Nous vous écoutons, » lui répondit-il.

Des virtuoses comme Lablache ne se forment pas en un jour. Indépendamment du concours de la nature, sans laquelle on ne produit que des monstres dans les arts de sentiment, il faut de longues études et de bonnes traditions. Dans le Conservatoire de Naples, où Lablache a été élevé au milieu de nombreux condisciples, parmi lesquels se fit remarquer Manfroggi jeune, compositeur de la plus grande espérance, qui est mort à l'âge de vingt et un ans, il y avait d'excellents maîtres imbus des saines doctrines du siècle précédent. Ansani, ténor célèbre de la fin du XVIIIe siècle, qui avait soutenu avec David père une rivalité qui a divisé l'Italie en deux camps, y était professeur de chant. Homme d'un goût parfait,

instruit, disant aussi bien la musique large et de sentiment que celle qui exigeait de la flexibilité, Ansani était si peu lecteur, que les élèves étaient obligés de lui apprendre le morceau sur lequel ils désiraient avoir ses conseils. Garat, qui fut un virtuose de génie et qui a formé au Conservatoire de Paris les meilleurs chanteurs français des vingt premières années de ce siècle, Garat n'était pas un musicien plus instruit que ne l'ont été Ansani, Rubini, David fils ou Mme Pasta. Dans certaines organisations délicates, il y a une sorte d'instinct qui supplée, pour les arts d'exécution, à la connaissance des signes matériels de la langue; il est même quelquefois dangereux de réveiller ces natures bien douées, et de vouloir leur communiquer trop tard ce qui ne s'apprend parfaitement que dans la jeunesse. On pourrait presque affirmer que le meilleur résultat qu'on puisse obtenir d'une longue pratique de l'art, c'est de reconquérir la liberté première de l'instinct qu'on a dû perdre pendant les années d'initiation. « Quiconque, a dit admirablement Beethoven, est *arrivé à quelque chose*, a dû oublier le *savoir-faire*.... Il a dû *perdre son chargement d'expérience*.... » Töpffer a fait aussi sur ce sujet intéressant des remarques non moins fines que judicieuses [1]. Lablache m'a souvent avoué qu'il devait à son maître Ansani tout ce qu'il avait appris comme détail de vocalisation, la bonne émission de la voix, son assouplissement graduel et la diction parfaite, qui était l'une des plus belles qualités de son talent; mais l'homme qui a le plus heureusement influé sur la

1. Voy. *Menus propos*, t. II, p. 114.

destinée de Lablache, comme chanteur dramatique, ce fut Raffanelli, bouffe excellent, qui a fait partie de la fameuse troupe des chanteurs italiens qui vint à Paris en 1789. Lablache a rencontré cet artiste distingué, dont les vieux amateurs de Paris se souviennent encore avec plaisir, au théâtre de la Scala, à Milan, où il remplissait les modestes fonctions de régisseur. Dans toute la fleur et l'ardeur de la jeunesse, Lablache se soumit, en grand artiste qu'il était déjà, aux conseils et à la vieille expérience de Raffanelli. Celui-ci allait se blottir au fond d'une loge obscure pendant les répétitions générales, et faisait ses remarques sur le jeu, la diction et la manière de chanter de son brillant émule. Le lendemain, Lablache corrigeait, ajoutait ou modifiait ses effets, jusqu'à ce qu'il eût satisfait le goût difficile de ce vieux Chiron de l'*opera buffa*. Ce sont les conseils de Raffanelli qui ont fait connaître à Lablache que la musique bouffe des vieux maîtres napolitains devait être autrement chantée que celle de Mozart ou de Rossini. Ces nuances dans l'expression de la gaieté humaine, qui semblerait devoir être aussi invariable que la cause qui la produit, constituent la supériorité de l'artiste dramatique qui en sait rendre l'accent, car il est bien évident que la gaieté de Beaumarchais ne ressemble pas à celle de Molière, pas plus que le *brio* mordant du *Barbier de Séville* ne peut être confondu avec la gaieté sereine et bénigne du *Mariage secret*. Personne n'a égalé Lablache dans cet art si difficile des métamorphoses dramatiques. Il était curieux de connaître la tradition des grands artistes qui l'avaient précédé dans la carrière, et il ne manquait pas une occasion

qui pouvait lui apprendre quelque ruse oubliée de l'art infini d'exprimer les sentiments. Aussi, dans les villes qu'il a successivement visitées, Lablache recherchait avant tout la société des artistes et des hommes de goût qui appartenaient à une autre génération. Il m'a souvent parlé avec enthousiasme de Mme Tomeoni, qu'il a connue à Vienne, cantatrice distinguée pour qui Cimarosa avait écrit le rôle de Carolina du *Mariage secret*. Il a connu aussi dans sa jeunesse, à Naples, la vieille Coltellini, Mme Mericoffre, cantatrice et comédienne du plus rare mérite, qui a créé les rôles de la Molinara, de la Cuffiara et de la Nina de Paisiello. « C'était la femme, la cantatrice la plus parfaite que j'aie rencontrée dans ma vie, me disait un jour Lablache. J'ai eu souvent le plaisir de faire de la musique avec elle. Entre autres morceaux que nous aimions à chanter ensemble, je vous citerai un duo de *la Serva padrona* de Paisiello, où je fus émerveillé de l'esprit, de la verve et du style que déployait cette excellente *vecchierella*, qui m'a fait comprendre ce qu'a dû être l'art de chanter *ne' tempi beati*. »

Voilà par quels chaînons intermédiaires Lablache a pu remonter jusqu'à la source de la vieille école italienne, et réunir dans son admirable talent des qualités si diverses. Il aimait son art avec une passion si vive et si sincère, qu'il était heureux de trouver des personnes qui partageassent son antipathie pour certaines tendances de la musique moderne. La première fois que j'eus l'honneur de me rencontrer avec Lablache (c'était dans le magasin d'un éditeur de musique où il faisait de fréquentes stations né-

cessitées par sa vaste corpulence), la conversation ayant tourné aussitôt vers le sujet qui intéressait le virtuose, je fis une sortie des plus vives contre les ouvrages de M. Verdi, qu'on commençait à donner au Théâtre-Italien. J'appuyai ma thèse de quelques citations empruntées aux chefs-d'œuvre de l'ancienne école, et je me rappelle que je chantonnai même une cantate d'Astorga et un fragment d'un madrigal de Scarlatti : *Cor mio, deh! non languire.* Je voyais sur la belle figure de Lablache l'expression d'une joie intime qui encourageait ma verve. J'étais à peine sorti, que Lablache, ayant demandé mon nom à la maîtresse de la maison, courut après moi et me dit : « Vous m'avez fait un bien grand plaisir! » Je m'inclinai en lui répondant que le profit de l'entretien avait été tout en ma faveur. « Trêve de compliments, répliqua Lablache. Je pense exactement comme vous, et depuis longtemps; mais, comme je suis plus âgé que vous, je me dis intérieurement : « Tu vieillis, tu « n'es plus en état de comprendre la beauté des nou« velles transformations de l'art! » Vos paroles m'ont donc enchanté, puisqu'elles me prouvent que je ne suis pas aussi bête que je le croyais. » En disant ces mots, il me tendit la main avec un large et bon sourire.

Quelle qu'ait été la distinction de Lablache dans tous les genres de musique qu'il a voulu aborder, quelque admirable qu'il fût dans certains rôles de l'*opera seria*, tels que celui d'Assur de *Semiramide*, de Fernando de *la Gazza ladra*, d'Elmiro d'*Otello*, d'Henri VIII d'*Anna Bolena*, dans l'*Agnese* de Paër et dans l'*Elisa e Claudio* de Mercadante, c'est dans l'*opera*

buffa qu'il était vraiment supérieur, et dans certains rôles de l'ancien répertoire il était inimitable. L'obésité précoce qui s'est emparée de Lablache, et sa formidable voix, qu'il ne pouvait pas faire manœuvrer avec la volubilité nécessaire à la musique de Rossini, l'ont forcé d'abandonner de très-bonne heure les rôles importants de l'*opera seria*, où il avait des rivaux redoutables, comme Galli, Zucchelli et Pellegrini, qui était si beau dans l'*Agnese* de Paër. Gêné par son vaste abdomen, Lablache n'avait pas la respiration assez longue pour dire les phrases calmes et développées avec la sonorité modérée et ce long horizon dans le style qu'il concevait si bien. C'est dans les ensembles qu'il fallait entendre Lablache, dans l'introduction de *Semiramide*, dans le finale d'*Otello*, dans celui du troisième acte de *Moïse*, dans la *Norma*, dans l'introduction de *Lucrezia Borgia* et dans le finale du *Barbier de Séville*. Dans ces formidables unissons de voix et d'instruments, Lablache dominait comme Stentor au milieu des Grecs ahuris, et ses notes retentissaient dans les profondeurs de l'harmonie comme

> Il rauco suon della tartarea tromba!

Les rôles comiques que Lablache a plus particulièrement marqués de son originalité créatrice, ce sont *il podestà* de *la Gazza*, Bartolo du *Barbier de Séville*, Campanone de *la Prova d'un opera seria*, don Magnifico de la *Cenerentola*, don Pasquale, qui a été écrit expressément pour lui, et Leporello dans le chef-d'œuvre de Mozart. Jamais le personnage si compliqué de Bartolo n'a été rendu avec l'ampleur de ca-

ractère qu'y déployait Lablache. Comme il chantait l'air si difficile : *A un dottor della mia sorte*; et avec quelle bonhomie charmante il disait le petit couplet vieillot : *Quando mi sei vicina*, du second acte! Personne n'a rendu comme Lablache l'air incomparable de Leporello :

Madamina, il cattalogo è questo,

avec ce mélange exquis d'émotion honnête et d'ironie tempérée qu'exige toujours la musique de Mozart. Dans le sextuor du second acte, l'un des morceaux d'ensemble les plus compliqués de rhythme et de modulations qu'il y ait au théâtre, Lablache était prodigieux; il attirait tout à lui et dominait l'exécution comme un chorége puissant. Cependant le rôle où Lablache était sans égal, c'est celui de Geronimo du *Mariage secret*. Les avantages physiques de Lablache, ses sentiments d'honnête homme et de bon père de famille, son esprit ouvert, sa franche gaieté et ses penchants d'artiste, avaient trouvé dans ce personnage du chef-d'œuvre de Cimarosa leur plus complète manifestation. Il en est ainsi de presque tous les artistes dramatiques. Quelles que soient la variété de leur répertoire et la souplesse de leurs facultés d'imitation, ils ont toujours un rôle qui, plus que tous les autres, répond à leurs affinités secrètes. Mlle Rachel était tout entière dans le rôle de Phèdre, comme Mme Malibran dans celui de Desdemone. Aucune cantatrice n'a chanté le rôle de Tancredi comme Mme Pasta, et Mme Mainvielle-Fodor a laissé des souvenirs ineffaçables dans la Ninetta de *la Gazza ladra* par sa merveilleuse et riche vocalisation.

Mme Grisi dans la *Norma*, Rubini dans *la Sonnambula*, Duprez dans Arnold de *Guillaume Tell*, Nourrit dans *Robert le Diable*, Levasseur dans Bertram, et Pellegrini dans Figaro du *Barbier de Séville*, etc., semblaient être moins des comédiens chargés de traduire une conception de l'art que des êtres réels exprimant leurs propres sentiments. Tel était aussi Lablache dans *il Matrimonio segreto*.

Dès les premières mesures de son air :

Udite, tutti, udite,

la joie entrait dans la maison. Comme il exagérait l'importance d'un mariage avec un homme titré :

Un matrimonio nobile,

et quel bonheur on voyait éclater sur ce large et beau visage paternel ! Dans le premier finale, Lablache était d'un comique digne de Molière, lorsque Geronimo cherche à excuser auprès de ses filles le malentendu du comte Robinson :

Voi credete che i signori
Faccian come li plebei.

Il était impossible de rendre avec plus de vérité la curiosité d'un homme sourd qui a la prétention qu'on ne s'aperçoive pas de son infirmité. Dans le second finale qui termine le premier acte, Lablache, en grand artiste qu'il était, passait

Du grave au doux, du plaisant au sévère,

en accusant les nuances des sentiments les plus délicats. Sa voix magnifique suffisait pour donner à cet admirable sextuor, si clairement écrit, la sonorité

d'un vaste ensemble. Prodigieux d'entrain et de franche bonhomie dans le fameux duo avec le comte Robinson : *Se fiato in corpo avete*, Lablache était sublime dans le finale du second acte, alors que Geronimo maudit la pauvre Caroline repentante. Je n'ai jamais pu voir cette scène touchante où Lablache savait si bien exprimer le courroux, la douleur et la bonté d'un cœur paternel, sans que mes yeux se remplissent de larmes. Oh! que l'art ainsi compris est une chose digne d'admiration !

Je dînais un jour chez Lablache. C'était pour fêter je ne sais plus quel anniversaire des annales domestiques. La belle et nombreuse famille du grand artiste, filles, garçons et petits-enfants, était toute réunie autour de la table paternelle. J'étais le seul étranger admis, ce jour-là, à jouir d'un si touchant spectacle. Assis à côté de Lablache, dont la haute stature et la noble tête s'élevaient au-dessus de ce monde joyeux dont il était le patriarche, je lui dis tout bas, non sans quelque émotion : « Il me semble voir la belle famille du bon Geronimo réconciliée, Carolina à côté de Paolino son époux, Elisetta près du comte Robinson, Fidalma, tout le personnel de l'adorable chef-d'œuvre de Cimarosa, que personne ne jouera et ne chantera comme vous. » Il me serra la main, en faisant signe à sa femme, Teresa Pinotti, qu'elle eût à me remercier du beau compliment que je venais de lui faire.

L'histoire du Théâtre-Italien de Paris peut se diviser en quatre grandes époques, dont chacune correspond à une date importante de nos vicissitudes politiques. En 1789, il vint à Paris une troupe de

chanteurs italiens qui s'établit aux Tuileries sous le patronage de Monsieur, le comte de Provence. Cette troupe remarquable, où se trouvaient Raffanelli, Rovedino, Mandini et sa femme, couple de virtuoses excellents, Viganoni, un des meilleurs ténors qui aient existé, et la ravissante Mme Morichelli, chantait les opéras de Guglielmi, de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti et des maîtres secondaires de la fin du XVIIIe siècle. Elle est restée à Paris jusqu'à la révolution du 10 août 1792.

Au commencement du Consulat, en 1801, une seconde troupe de chanteurs italiens se forma, sous la direction de Mlle Montansier, au Théâtre-Olympique de la rue Chantereine. On y remarquait encore le bouffe Raffanelli, Parlamagni, Lazzarini ténor, et Mme Strinasachi. Ils débutèrent par le *Matrimonio segreto* de Cimarosa. Cette période de l'Empire fut aussi terne pour l'opéra italien que pour tous les autres arts, malgré le goût très-vif de l'empereur Napoléon pour la musique italienne, surtout pour celle de Paisiello. Crescentini et Mme Grassini ne chantaient qu'à la cour devant un public d'élite, qui seul était admis à apprécier de si beaux talents. Parmi les virtuoses qui ont brillé au Théâtre-Italien de cette époque, on peut citer le nom charmant de Mme Barilli et le fameux Crivelli, ténor remarquable, qui se fit admirer dans *Pirro* et la *Nina* de Paisiello. Avec la Restauration commence une ère nouvelle aussi bien pour le Théâtre-Italien que pour tous les arts de l'esprit. Les chefs-d'œuvre de Rossini et de Mozart, entremêlés de quelques ouvrages moins considérables, sont interprétés par des chanteurs de premier

ordre devant un public digne de les apprécier. Mme Pasta, Mlles Naldi, Cinti, Sontag, Mombelli, avec Garcia, Pellegrini, Zucchelli, Galli, Bordogni, etc., formaient une troupe de chanteurs qui n'a pu être égalée que par celle qui lui a succédé en 1830. Les dix-huit années de la monarchie de juillet forment la quatrième époque de l'histoire du Théâtre-Italien depuis 1789. Rossini, Mozart, Cimarosa, suivis de la nouvelle génération de compositeurs Bellini, Donizetti, Mercadante, Paccini, etc., trouvent dans Mme Malibran, dans Rubini, Tamburini, Mlle Grisi et Lablache, des interprètes incomparables.

Dans cette troupe de chanteurs d'élite qui, pendant vingt-deux ans, a fait l'étonnement de la France et de l'Angleterre, Lablache était une exception. La nature l'avait doué d'un physique imposant et d'une voix merveilleuse. Comédien accompli et chanteur éminent, il était beau dans tous les rôles de son vaste répertoire, et aucun style n'était inaccessible à sa souple intelligence; mais c'est dans l'*opera buffa* que Lablache était surtout remarquable, et le personnage de Geronimo du *Mariage secret* a été sa création la plus étonnante. Le chef-d'œuvre de Cimarosa interprété par un artiste comme Lablache forme une date glorieuse de l'histoire de l'art. Quand on a vu de telles merveilles résumant toute une époque, on peut s'écrier : *Et nunc dimittis, Domine, quia viderunt oculi mei salutare tuum.*

1er mars 1858.



XIX

Un opéra de prince. — *La Perle du Brésil* de M. F. David. — *La Magicienne*, grand opéra de M. Halévy. — *Quentin Durward*, opéra-comique de M. Gevaërt.

Il nous faut aujourd'hui procéder avec ordre, car tous les théâtres lyriques de Paris sont dans un état de fécondité alarmante. On ne sait à quels accords prêter l'oreille, ni à quel chef-d'œuvre donner la préférence. Dans une situation aussi embarrassante, il n'y aurait qu'à suivre la règle de conduite que conseille Pascal : « Il a quatre laquais, je n'en ai qu'un, cela est visible, il n'y a qu'à compter; c'est à moi à céder, et je suis un sot si je conteste. » Cependant autre siècle, autres mœurs : si la raison que donne Pascal est encore la meilleure, ce n'est pas impunément que nous vivons dans un temps d'égalité ennemi de la fraude. Les théâtres lyriques ont leur hiérarchie établie d'après la grandeur de la salle et la pompe du spectacle, mais il y a des droits acquis d'antériorité qui obligent la critique comme le plus simple des mortels. A ce titre, c'est le Théâtre-Italien qui doit nous occuper d'abord.

L'opéra de M. de Flotow, *Marta*, dont nous avons déjà signalé l'apparition au théâtre Ventadour, n'y a pas reçu, ce nous semble, tout l'accueil que mérite cet agréable ouvrage. La pièce est pourtant intéres-

sante, d'une gaieté tempérée et pleine de grâce. La musique répond parfaitement à la nature du sujet; elle est facile, légère, et ne manque même pas d'une certaine distinction. Le chœur de l'introduction, le petit duo qui suit entre lady Henriette et Nancy, le joli chœur des servantes et le finale du premier acte, sont des morceaux bien conçus et agréablement écrits. Au second acte se trouve le joli quatuor que tout le monde a remarqué, et qui rend à merveille tous les incidents d'une scène piquante entre les deux fermiers et les deux fausses servantes. La romance irlandaise, un vrai petit chef-d'œuvre de sentiment, dont M. de Flotow a tiré un bon parti, la chanson du *porter*, le quintette avec chœur et le duo entre Nancy et Plumkett, complètent cette jolie partition, qui ne vise point à s'inscrire parmi les chefs-d'œuvre. Sans doute la phrase mélodique de M. de Flotow est généralement un peu courte, il emploie trop fréquemment le même genre de rhythmes, et son instrumentation, toujours suffisante et quelquefois ingénieuse, manque d'originalité ; mais par le temps qui court, où sont donc les génies inventeurs de nouvelles formes qui ne tombent pas, comme l'auteur du *Tannhaüser*, dont la partition est là, sous mes yeux, dans le fouillis épique et déclamatoire? Une fois que, pour atteindre je ne sais quelle profondeur mystique, on fait bon marché de la beauté de la forme, on arrive facilement à l'absurde, et par l'absurde à la barbarie. Dieu nous délivre de cette musique de métaphysiciens dont la pauvre Allemagne s'est grisée depuis quelques années! Je préfère les catégories impératives de la « raison pure » de Kant

à l'ouverture de l'opéra du *Tannhaüser*, que j'ai entendue trois fois aux concerts de Paris. Si Mlle de Saint-Urbain, qui était chargée du rôle important de lady Henriette dans l'opéra de M. de Flotow, avait un talent égal à ses prétentions, si elle chantait juste et ne manquait pas de distinction, l'ouvrage eût été mieux apprécié ; car enfin quelles sont les objections que j'ai entendu faire contre cet opéra, où Mme Nantier-Didiée, MM. Mario et Graziani étaient fort bien dans leur rôle? Que c'est de la petite musique allemande, et qu'au Théâtre-Italien on veut des œuvres et des interprètes qui viennent du beau pays où fleurissent les citronniers. A la bonne heure, mais alors il faut renvoyer la moitié de la troupe actuelle, où il y a plus de Bas-Bretons et de Normands que d'Italiens. J'admire vraiment ce bon public du théâtre Ventadour, qui, sur la foi des traités, croit applaudir des Italiens parce qu'il entend prononcer les mots de *felicità* par des organes *alpestres*, comme on les qualifiait déjà du temps de Charlemagne.

Mais ce qui est vraiment italien et porte des traces visibles du beau soleil qui l'a vu naître, c'est l'opéra bouffe en deux actes qu'on vient de donner tout récemment, *Don Desiderio* de M. le prince Joseph Poniatowski. Issu d'une branche de l'illustre famille qui a donné un roi à la Pologne, M. de Poniatowski est né, je crois bien, en Italie, où il a passé sa belle jeunesse à chanter et à composer des *duetti d'amore*. Mettant à profit les doux loisirs que lui a faits la politique de l'Europe depuis la chute du premier empire, M. de Poniatowski a contracté les goûts de sa nouvelle patrie et s'est fait dilettante, ne pouvant

être un héros comme celui de ses pères qui est mort à la bataille de Leipzig. Doué d'une belle voix de ténor, assure-t-on, musicien éclairé, chantant à merveille et s'accompagnant de même, M. de Poniatowski a réalisé dans sa personne un de ces types de prince mélomane comme on en trouve dans *Lélia* et autres conceptions romanesques de Mme Sand. M. de Poniatowski a composé plusieurs opéras, parmi lesquels *Don Desiderio*, représenté à Rome, je ne sais plus en quelle année, avec un de ces succès comme on sait les faire en Italie. Le sujet est emprunté à une comédie de Giraud, et déroule les vicissitudes d'un homme excellent qui porte malheur à tous ceux auxquels il s'intéresse. Il en résulte une succession de scènes comiques que M. Zucchini fait très-bien ressortir. La musique est facile, légère, appropriée à la situation, et puisée en grande partie dans le grand fleuve rossinien, car M. de Poniatowski est un homme de trop bonne compagnie pour vouloir se singulariser. Nous avons remarqué au premier acte l'introduction et un joli sextuor; au second acte, un duo, pour soprano et baryton, plein de verve, une jolie cavatine de ténor que M. Mario chante avec beaucoup de charme, et un chœur pour voix d'hommes qui a de l'entrain. A tout prendre, *Don Desiderio* est un ouvrage qu'on écoute sans fatigue et qui fait honneur à M. de Poniatowski, dont la position au sénat conservateur n'en sera point affaiblie. Heureux les sénateurs à qui la politique laisse assez de gaieté dans l'esprit pour écrire des opéras bouffes!

Après *le Médecin malgré lui* de M. Gounod, qui a eu la fortune que je lui avais prédite, le Théâtre-Ly-

rique, qui cherche toujours un succès, vient de reprendre *la Perle du Brésil*, opéra en trois actes de M. Félicien David. Je ne connais pas d'histoire plus lamentable et qui soit d'un plus haut enseignement que celle de M. Félicien David, musicien charmant, qui, après une vie obscure et douloureuse, passe tout à coup à une éclatante renommée. L'œuvre exquise, *le Désert*, qui valut à M. Félicien David une illustration si spontanée, et, disons-le hardiment, si disproportionnée avec son objet, est restée une date peu glorieuse pour cette critique d'aventure qui n'a d'autres principes d'admiration que la curiosité de l'oreille. A propos de ce *tremolo* suraigu des violons, qui a la prétention de peindre le lever de l'aurore, on a proclamé que *le Désert était un grand événement dans l'art!* M. Félicien David eut le malheur d'être comparé à Mozart, à Haydn, par des juges accrédités. S'il n'a pas été tué sous le coup de ce pavé, peu s'en faut, car M. Félicien David ne s'est jamais complétement guéri de la blessure qu'il en a reçue. Engoué outre mesure de la niaiserie qu'on appelle *la musique pittoresque*, M. Félicien David a recommencé *le Désert* sous un nouveau titre, *Christophe Colomb*, qui n'a pas été accueilli de même par le public, et qui nous a valu des ébauches d'écolier comme *le Selam!* Enfin, après avoir essayé de chanter tour à tour la création du monde, Dieu et les saints, après avoir composé de la musique de chambre et d'agréables symphonies aux pâles couleurs, M. Félicien David s'est décidé à aborder le théâtre. *La Perle du Brésil* est le premier et l'unique fruit de cette détermination. La première représentation a eu lieu au Théâtre-Lyrique, avec un

succès tempéré par le coup d'État, le 22 novembre 1851. La fable de *la Perle du Brésil* n'a évidemment d'autre prétention que d'offrir au compositeur un cadre à peu près semblable à celui de *Christophe Colomb*, qui, par la couleur tranchée des situations, reproduisait l'ingénieuse fiction de la caravane traversant le désert. Il s'agit encore de reconduire le musicien vers le pays de la lumière, qui l'avait si bien inspiré une première fois, et de lui faire chanter tour à tour les brises de la mer et la riche nature des tropiques. Voilà pourquoi le premier acte se passe à Lisbonne, le second sur un vaisseau, au milieu de l'Océan, et le troisième au Brésil, d'où vient la belle Zora, qui se trouve être la fille d'un chef de tribu enlevée par les Européens. Le fil conducteur de cette symphonie dramatique est l'amour de Lorenz, un brave officier portugais, pour l'incomparable Zora, amour qui est traversé par l'amiral portugais don Salvador. Tout cela n'est pas invraisemblable ni plus usé que ce qu'on fait chaque jour sur les plus grands théâtres du monde, témoin *la Magicienne* dont nous aurons à nous occuper.

La musique de *la Perle du Brésil* se distingue-t-elle beaucoup de celle de *Christophe Colomb*, qui avait de nombreuses analogies avec celle du *Désert ?* Nous n'oserions pas l'affirmer tout d'abord. L'ouverture n'a rien qui la fasse remarquer, ce qui a lieu de surprendre de la part d'un compositeur qui manie très-bien l'orchestre et qui a un penchant décidé pour le pittoresque. C'était le cas ou jamais de réunir dans une belle préface symphonique quelques beaux effets d'instrumentation, comme l'ont su faire Weber,

Méhul et tant d'autres. On remarque au premier acte, non pas le chœur de femmes qu'on chante dans la coulisse et qui n'a rien qui le distingue d'une foule de prières semblables, mais le chœur d'hommes qui accompagne l'air que chante l'amiral don Salvador. La romance pour voix de ténor, par laquelle Lorenz exprime son amour :

Zora, je cède à ta puissance,

est agréable, mais d'une mélodie vague. Citons encore un joli trio en canon au milieu duquel se détache la ballade que chante Zora sur des arpéges voluptueux, dont les effets ne sont pas nouveaux, et puis le finale rempli d'incidents, et dont la conclusion :

Dieu garde le saint Raphaël!

a de l'ampleur. Au second acte, dont la scène se passe sur le pont d'un grand vaisseau, il y a beaucoup de musique, peut-être même y en a-t-il trop : des airs de danse, une *rondena* sous la forme d'un chœur en harmonie plaquée, dont l'auteur abuse, ainsi que de l'emploi de la pédale ; un beau duo entre Lorenz et Zora, qui s'avouent leur amour, et dont le dernier mouvement en *ré* majeur est plein d'animation ; puis le quatuor, avec accompagnement du chœur, qui commence le finale, et dont la *stretta* éclate au milieu d'une tempête furieuse et d'effets confus. Au troisième acte, on distingue le morceau symphonique que l'auteur intitule *le Rêve des Matelots*, qu'on voit endormis sous de vertes savanes, morceau de musique pittoresque qui est le fort et le faible de M. Félicien David, puis le joli gazouillement qu'on intitule *le Chant du*

Mysoli, un autre duo entre Lorenz et Zora, qu'on a jugé à propos de supprimer, et le finale, dans lequel se trouve encadrée la ballade de Zora qu'on a déjà entendue au premier acte.

On ne saurait contester les qualités réelles et charmantes de la jolie partition que nous venons d'analyser. Pourquoi donc l'effet général qui en résulte à la représentation ne répond-il pas tout à fait à l'estime qu'on a pour le musicien ? C'est que le talent de M. Félicien David manque un peu de variété aussi bien dans le choix des idées mélodiques, qui ne s'élèvent pas au-dessus des régions tempérées de la grâce, que dans les procédés matériels qui servent à les manifester. Son aimable génie se complaît trop dans la rêverie, dans l'expression de certains sentiments qui ne sont ni le jour ni la nuit, et qui se balancent au clair de la lune dans une harmonie constamment susurrante, qui finit par vous alourdir la paupière. Il y a trop de *la*, *la*, *la* dans son opéra, un abus de l'harmonie plaquée et de la pédale dont le bourdonnement continuel devient fatigant. Son instrumentation est d'ailleurs moins originale qu'on n'est disposé à le croire, et le tout laisse désirer un peu plus de vitalité. Quoi qu'il en soit, *la Perle du Brésil* est fort bien chantée par Mme Carvalho, dont la voix aigrelette fait merveille dans le rôle important de Zora, et par M. Michot, qui ne sait que faire d'une très-belle voix de ténor. Les chœurs, l'orchestre et l'éclat du spectacle peuvent valoir à *la Perle du Brésil* un certain nombre de représentations fructueuses.

L'Opéra, qui ne prodigue pas son bien, et qui ne se décide pas facilement à livrer au public quelque

nouveauté dont son répertoire a pourtant un si grand besoin, vient de donner *la Magicienne*, grand opéra en cinq actes, qu'on étudiait depuis huit mois. Il y a, au milieu d'une nation aussi incroyablement mobile que la nation française, qui fait des révolutions politiques par simple passe-temps, des choses qui persistent et qui bravent l'ennui de tous et l'opinion des hommes les plus éclairés. Parmi ces choses futiles contre lesquelles vient se briser même la volonté des gouvernements, il faut citer ce qu'on appelle depuis Louis XIV la tragédie lyrique en cinq actes, avec ses pompes, ses fredons et sa fausse grandeur. La société française a changé de fond en comble, la littérature a subi des modifications profondes, la musique a produit ses plus grands miracles; mais la tragédie lyrique est restée la même, avec ses beautés de convention, qui ne trompent et n'amusent personne. Entre *Robert le Diable*, *la Juive*, *Guillaume Tell*, *la Vestale*, les *Iphigénies* de Gluck et et les opéras de Rameau et de Lulli, qui a planté et vu naître ce beau rosier, il n'y a de différence que le génie du compositeur et les accidents de mise en scène. La poétique du genre est restée invariable. Il s'agit toujours d'un pompeux galimatias, d'une fable impossible, où les mots *âme*, *flamme*, *ma foi*, etc., sont prononcés par des pantins vivants qui s'épuisent à pousser des cris de forcenés. Ni l'oreille, ni l'esprit, ni le cœur ne se trouvent satisfaits d'un pareil spectacle, le plus triste auquel on puisse convier des êtres intelligents. On sort d'une représentation de l'Opéra, qui vous a tenu pendant cinq heures cloué sur une stalle étroite, où l'on ne peut livrer

passage à son voisin sans se laisser écorcher les genoux, hébété de fatigue, de bruit et de lumière. Tout le monde est d'accord sur l'ennui mortel qu'on emporte d'une représentation de l'Opéra, où tout est factice, depuis ces monstres qui pirouettent et grimacent sur la scène, jusqu'à ces êtres sans nom qui remplissent le parterre, et qui assourdissent de leurs froides et injurieuses acclamations. Eh bien! il ne se rencontre pas un homme assez hardi pour réformer un genre de plaisir qui est devenu un supplice coûteux; il n'y a pas un directeur qui ose porter la main sur cette vaste machine détraquée, où la musique n'est qu'un accessoire importun dont les spectateurs se passeraient fort bien.

Ce n'est pas *la Magicienne* qui fera cette révolution tant désirée à l'Opéra par tout ce qui a un peu de goût et de sens commun. Cette machine lyrique en cinq actes et plusieurs tableaux est conçue selon l'usage antique et mortellement solennel. Le merveilleux s'y combine fort mal avec la peinture des caractères humains ; le ciel, la terre et l'enfer s'entrechoquent dans un chaos qui ressemble beaucoup au chaos dont parlent les vieilles théogonies, « avant la naissance de l'Amour. » Le sujet est tiré d'une légende populaire qui remonte au XIe siècle et même au delà, car la fée Mélusine est d'origine gauloise et appartient au merveilleux de la race celtique. Absorbée et sanctifiée par le christianisme, Mélusine est devenue le génie familier de plusieurs grandes familles féodales, entre autres de la famille de Lusignan, qui a régné à Jérusalem. « Deux versions existent, dit M. de Saint-Georges dans une note

placée en tête de son poëme, sur les aventures de la comtesse de Lusignan, vulgairement appelée *Mélusine*. Celle dont l'auteur s'est inspiré appartient au Poitou, où se trouvent encore les ruines du château de Lusignan, » qui passe pour avoir été édifié par la fée dans une nuit d'incantations. Puisque M. de Saint-Georges ne s'est point astreint à reproduire scrupuleusement l'une ou l'autre des deux versions légendaires qui courent sur la *fata* Mélusine, nous suivrons la donnée qu'il avait le droit et qu'il a trouvé bon de choisir.

Le comte de Poitou attend impatiemment René, vicomte de Thouars, qu'il donne pour époux à sa fille Blanche, et qui revient de la croisade. Le château est en fête, lorsque arrive un pèlerin qui demande l'hospitalité. On le questionne sur le but de son voyage, et il répond qu'il vient de Palestine, où les soldats de Dieu combattaient sous un « ciel tout en feu. » Il annonce le prochain retour de René de Thouars, chargé d'un message pour le roi de France. Cette nouvelle remplit de joie le cœur de Blanche; mais elle s'attriste aussitôt lorsque le pèlerin lui dit que René doit passer la nuit dans la forêt voisine du château, où se tient l'affreuse Mélusine, dont elle raconte l'histoire dans une ballade qui commence ainsi :

Fraîche comme la fleur nouvelle,
Blanche comme un lis de nos bois,
L'amour a réuni sur elle
Toutes les grâces à la fois!...

des dons merveilleux de la comtesse Mélusine sont empoisonnés par une infirmité cruelle : belle comme un ange pendant le jour, elle devient hideuse et se

change en monstre pendant la nuit. Ah! continue la fille du comte de Poitou :

> Évitez la forêt voisine,...
> Fuyez l'amour de Mélusine,
> Car son amour donne la mort.

Le second tableau du premier acte nous montre précisément le beau René de Thouars endormi sous une tente au milieu d'une vaste forêt. Mélusine le fait veiller par des fées, pendant qu'elle exprime l'amour violent qu'elle a conçu pour son captif. C'est la scène d'Armide renouvelée, mais non pas embellie. Il faut savoir que la puissance surnaturelle de Mélusine n'est qu'une puissance d'emprunt, qu'elle la doit au nécromancien Stello, qui a séduit sa jeunesse. Une lutte infernale s'établit entre ces deux êtres diaboliques, dont la pauvre Blanche de Poitou est d'abord la victime. Prête à épouser René qu'elle adore, Mélusine fait planer sur elle une accusation d'infidélité, et trompe René par un sortilége qui lui fait voir une fausse image de Blanche écoutant les propos d'amour de son jeune page Aloïse. Il en résulte une scène de rupture et de désespoir après laquelle Blanche se décide trop bénévolement à s'ensevelir dans un cloître. Au cinquième acte, tout s'explique. Le ciel se rassérène, Blanche épouse René, et Mélusine se fait chrétienne, n'ayant pu être une diablesse complète ; ce qui fait dire au chœur avec accompagnement de harpes :

> Chantez, puissances éternelles!
> Une âme revient au saint lieu!
> Et sur vos harpes immortelles
> Célébrez son retour à Dieu.

Je ne reprocherai pas au poëme de M. de Saint-Georges de reproduire un grand nombre de situations déjà connues. Il n'y a rien de bien nouveau sous le soleil, et les combinaisons dramatiques ne sont pas infinies. C'est l'intérêt qui manque à ce long *scenario*, qui semble n'avoir été conçu que pour fournir des thèmes au décorateur. Aucun caractère n'y a de relief, et celui de Mélusine moins que tout autre. Blanche est une poupée, René un bellâtre, et le nécromancien Stello une espèce de croquemitaine qui ne fait peur à personne. Il en résulte une succession de scènes froides, où les personnages s'agitent et se démènent sans faire partager au public les sentiments guindés qu'ils expriment dans une langue tendue et ampoulée. Je ne connais rien de plus triste que d'entendre exprimer à faux, sur un théâtre, les plus nobles sentiments de l'âme, d'y entendre prononcer par des bouches grimaçantes les mots de *Dieu*, d'*amour*, de *prière*, accompagnés de fredons ridicules et de cris de possédés. Qui donc nous délivrera de cet art du Bas-Empire?

Toutes les fois que nous avons à nous occuper d'une œuvre nouvelle de M. Halévy, nous éprouvons un certain embarras. Musicien d'un vrai mérite, esprit distingué, caractère fort honorable, M. Halévy occupe dans l'école française un rang élevé que personne ne lui conteste. Il a obtenu de grands succès sur les deux théâtres lyriques qui suffisent au goût de la nation. Deux ou trois de ses partitions sont restées au répertoire et protégeront sans doute son nom dans la postérité. Il n'y a pas un opéra de M. Halévy, quelle qu'ait été sa fortune auprès du public, qui ne ren-

ferme des pages remarquables, des morceaux d'un style élevé dont on se souvient encore. *Guido et Ginevra*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre*, *le Juif errant*, et plusieurs opéras-comiques qui ont été représentés avec plus ou moins de succès, n'ont pas affaibli la considération qui s'attache à l'auteur de *la Juive*, de *l'Éclair*, du *Val d'Andorre*, etc., parce que dans chacun de ces ouvrages M. Halévy a donné la mesure d'un talent supérieur qui manque, il est vrai, de variété, mais encore plus de prudence. C'est toujours pour nous un grand étonnement de voir un artiste aussi éclairé et aussi réellement modeste que M. Halévy s'embarquer sur la première chaloupe venue pour traverser un fleuve redoutable! A quoi servent donc l'esprit cultivé, la finesse du goût et beaucoup d'expérience, puisque M. Halévy se trompe si souvent sur le mérite relatif des poëmes auxquels il confie sa destinée? Meyerbeer, qui est un si grand nécromant, y regarde de plus près, et, alors même qu'il accepte un *libretto* comme celui de *l'Étoile du Nord*, c'est qu'il y a vu deux ou trois situations propres à évoquer son génie méditatif. S'il existe des compositeurs qui peuvent dire comme Rameau : *Je mettrais en musique jusqu'à la Gazette de Hollande*, il y en a d'autres, en plus grand nombre, qui n'ont de véritable inspiration que lorsqu'ils sont aidés par les situations et les caractères dramatiques. Tel est M. Halévy, qui a fait un chef-d'œuvre du premier et seul bon poëme qu'on lui ait donné, *la Juive*.

Il n'y a pas d'ouverture à *la Magicienne*, et tout le premier tableau ne forme qu'une introduction pompeuse, mais monotone. Je n'ai pas trouvé non

plus que le chœur de femmes du second tableau eût rien de bien remarquable, ni que la romance que chante Mélusine fût d'une mélodie bien accusée. Au second acte, qui représente une salle souterraine du château de Lusignan, on trouve plusieurs belles phrases dans le duo entre Mélusine et le nécromancien Stello, celle par exemple qui accompagne ces paroles chantées par Mélusine :

> L'amour! sentiment ineffable!

La réponse de Stello est aussi fort distinguée, mais l'ensemble du morceau est défectueux, rempli d'interminables récitatifs qui étouffent l'émotion. Au troisième acte, qui est un peu plus varié que les deux premiers, on remarque la sérénade que chante le page Aloïs sous le balcon de sa maîtresse :

> O ma souveraine!
> Écoute ma peine,

une de ces mélodies un peu tristes que semble affectionner M. Halévy; le chœur des villageois, et surtout la première partie du finale, formant un quatuor avec accompagnement du chœur, qui est d'un bel effet :

> O sort fatal!... cette journée
> Qui s'annonçait pour le bonheur....

La seconde partie de ce finale, qui exprime la terreur d'une foule éperdue au milieu d'un orage épouvantable soulevé par Mélusine, ne répond pas au commencement, et se perd dans un fracas de sons sans idées. Au quatrième acte se trouve la plus belle situation de tout l'ouvrage : nous voulons parler de la lutte du nécromancien Stello avec Mélusine, dont il

est jaloux, et qu'il démasque aux yeux de René, qu'elle adore. Cela donne lieu à un trio qui aurait pu être un chef-d'œuvre, si l'auteur eût complété les phrases vraiment émues qui traduisent ces paroles :

> Et quand, trompé par elle,
> Ta bouche maudissait
> Ton amante fidèle....
> Blanche pour toi priait!...

Mais, ainsi que cela arrive trop souvent à M. Halévy dans les morceaux d'ensemble dont il ne fixe pas le plan, le trio se termine par des cris désordonnés. Le cinquième acte est le plus important de tous, et si M. Halévy eût traité les quatre premiers avec le même succès, il aurait fait une œuvre plus saillante que *la Juive*. Blanche, désespérée de l'abandon de René, se décide à entrer dans un couvent. Elle exprime sa douleur par une romance d'un assez beau caractère :

> Je vais au cloître solitaire
> Prier, pleurer, et puis mourir.

Survient Mélusine aussi repentante, et qui raconte à Blanche tout le mal qu'elle lui a fait. Le premier ensemble du duo qui résulte de la rencontre de ces deux femmes rivales est fort bien, ainsi que la seconde partie, qui produit beaucoup d'effet. Le chœur des damnés, avec leur chef Stello, est d'une belle horreur ; mais ce qui est une inspiration du premier ordre, c'est la prière que chantent ensemble le comte de Poitou et sa fille Blanche, réconciliée avec René :

> Seigneur, que ta divine flamme
> Brille au sein du pécheur!...
> Seigneur, ouvre à son âme
> Le séjour du bonheur!

Ils invoquent le ciel pour le salut de Mélusine repentante, tandis que les damnés commandés par Stello continuent leurs imprécations impies. Ce contraste est vigoureusement rendu par le compositeur, ainsi que l'ensemble général qui termine la lutte des deux principes. Les damnés disparaissent sous la terre qui les engloutit, tandis que Mélusine, réconciliée avec le ciel, expire en odeur de sainteté. C'est le cinquième acte de *Robert* avec de nouveaux personnages.

Telle est cette œuvre, longue, languissante, d'un style souvent diffus, où l'on rencontre quelques nobles inspirations et un cinquième acte d'un puissant intérêt. Si M. Halévy, qui est avant tout une imagination dramatique, était plus difficile dans le choix des poëmes qu'il veut illustrer de sa musique, s'il consultait mieux ses propres instincts, qui se plaisent dans la grandeur et réussissent toujours dans l'expression du sentiment religieux et de l'amour contristé, il obtiendrait des succès plus fréquents et moins contestés. On le sait, le temps ne fait rien à l'affaire. Lorsqu'on est en état d'écrire une page aussi fortement émue que le cinquième acte de *la Magicienne*, on n'est pas excusable de surmener sa verve et de ne pas attendre patiemment que la goutte de lumière soit formée au bout de la plume, comme dit le délicat et ingénieux Joubert.

L'exécution de *la Magicienne* est très-imparfaite. Mme Borghi-Mamo s'agite beaucoup pour donner une physionomie au personnage de la fée Mélusine, sans atteindre le but de ses efforts. Sa prononciation est toujours molle, et sa déclamation, un peu traî-

nante, manque d'originalité. M. Gueymard crie en chantant la partie ingrate de René; M. Bonnehée crie davantage en sa qualité de nécromancien, et il n'y a que Mme Lauters, devenue depuis six semaines Mme Gueymard, dont la belle voix produise beaucoup d'effet dans le rôle de Blanche. Cette voix, sonore, égale, d'un timbre délicieux, s'est fortifiée depuis quelque temps, et elle lance les notes supérieures *la*, *si*, *do* avec une aisance, avec une ampleur qui n'en détruit pas le charme. Elle chante avec émotion la romance du cinquième acte, et dans la prière finale sa voix domine toutes les autres. Les divertissements, les décors et les costumes n'ont rien de particulièrement remarquable pour un théâtre comme l'Opéra.

Nous aurions bien d'autres observations à faire sur l'état où se trouve ce grand établissement lyrique, qui devrait être le centre vers lequel convergeraient toutes les imaginations qui auraient une certaine puissance de conception, et le modèle de tous les théâtres de l'Europe. Tant que la France sera une nation, elle aura une influence prépondérante sur la civilisation du monde, particulièrement en ce qui touche aux arts et aux délicatesses de l'esprit. Ce qui se fait à Londres, à Rome, à Vienne, à Berlin, à Saint-Pétersbourg, n'a pas le retentissement immédiat de ce qui s'accomplit à Paris, non-seulement dans la sphère de la politique et des idées, mais dans les simples usages de la vie. Les livres et les journaux qui se publient à Paris sont lus du monde entier, et la France ne peut éternuer que l'Europe ne lui dise : *Dieu vous bénisse!* C'est là un fait

qu'on peut expliquer comme on voudra, mais dont on ne peut contester l'évidence. Tous les grands chefs qui ont gouverné la France, depuis Philippe Auguste, saint Louis, Louis XI, François Ier, jusqu'à Henri IV, Richelieu, Louis XIV et Napoléon Ier, ont eu la conscience plus ou moins nette du rôle important de cette nation dans les destinées des autres peuples. Dès le XIIIe siècle, en pleine scolastique, Paris était déjà nommé la ville des philosophes, *civitas philosophorum*, le laboratoire des idées qui avaient cours en Europe. L'Académie française créée par Richelieu, l'Académie des sciences créée par Louis XIV, sont des institutions plus que nationales, dont l'influence sur les institutions scientifiques et littéraires des autres peuples de l'Europe pourrait être facilement démontrée. L'Académie de musique, fondée également par la munificence de Louis XIV, est un nouveau témoignage de la suzeraineté intellectuelle de Paris sur les autres capitales. Ce grand théâtre, avec ses pompes, son magnifique spectacle, ses danses, ses machines et ses prestiges de toute nature, a été le modèle qu'ont voulu imiter tous les princes souverains de l'Europe. Les plus grands compositeurs ont ambitionné d'écrire un ouvrage pour l'Académie de musique, qui mettait à leur disposition des moyens d'excution qu'aucune capitale ne pouvait leur offrir. Gluck y est venu accomplir sa réforme du drame lyrique; Mozart a rêvé toute sa vie le bonheur de composer quelque merveille pour ce grand théâtre, d'où il a été constamment repoussé par des directeurs ignorants. Beethoven, Weber, Mendelssohn, auraient accepté avec joie l'offre de venir développer

leur génie sur une scène grandiose où Sacchini, Spontini, Rossini, Donizetti et Meyerbeer ont produit des chefs-d'œuvre qui ont fait le tour du monde. Qu'on ne s'y trompe pas, l'Opéra est un grand spectacle que la munificence de la nation française offre à toute la société polie de l'Europe, et qui concourt à faire de Paris la capitale de la civilisation. Nulle part on ne peut essayer de plus grandes choses et donner aux imaginations créatrices une excitation plus féconde. Sait-on bien ce qu'aurait produit sur une pareille scène l'auteur de *Fidelio*, des *Ruines d'Athènes* et de la musique du *Comte d'Egmont?* ce que le chantre d'*Oberon* aurait pu trouver d'inspirations divines sur un poëme offert par l'administration de l'Opéra? et quelle féerie musicale serait sortie de la plume de Mendelssohn, l'auteur du *Songe d'une Nuit d'été*, qui a été exécuté tout récemment par la Société des concerts? N'est-ce pas assez que M. Véron nous ait privés de deux ou trois chefs-d'œuvre que devait écrire encore l'auteur de *Guillaume Tell?*

Or il est évident que, depuis quelques années, l'Opéra est au-dessous de ce que l'on a le droit d'attendre d'une institution publique qui attire les regards de toute l'Europe. Il y a telle représentation de *Guillaume Tell*, de *Lucie* ou du *Comte Ory*, qu'on ne supporterait pas dans une ville de province. On n'y trouve ni chanteurs d'élite, qui sont rares partout, ni ce soin scrupuleux dans l'exécution des morceaux d'ensemble, qu'on peut toujours obtenir avec de l'intelligence, du goût et une discipline sévère. Il n'est pas rare de voir sur la scène les choristes et les femmes du corps de ballet rire, causer bruyamment et

se distraire aux dépens de l'illusion qui doit être le premier objet que doivent se proposer les chefs de service, s'ils avaient assez d'autorité pour se faire obéir d'un personnel aussi nombreux et aussi insubordonné. Un répertoire usé, des chanteurs mal dirigés, des ensembles défectueux, des ouvrages d'une longueur accablante, une poétique qu'il serait temps de renouveler, une succession de tableaux fastidieux qui ne disent rien à l'esprit et au cœur, une fantasmagorie continuelle qui vous hébète et vous renvoie abasourdi, tel est le triste plaisir qu'on va chercher à l'Opéra depuis plusieurs années. Ce n'est pas à l'homme d'esprit qui dirige aujourd'hui ce grand établissement qu'il faut attribuer la décadence que nous venons de signaler. M. Royer est probablement dans l'impuissance de mieux faire. Ce qui est incontestable et ce qui frappe les esprits les moins difficiles, c'est que l'Opéra a besoin d'une réforme, et d'une réforme énergique, pour redevenir ce théâtre qui a fait pendant si longtemps l'admiration de l'Europe.

Parlons un peu de l'Opéra-Comique, théâtre heureux qui n'a qu'à ouvrir ses portes pour y attirer tous les soirs une foule empressée. La troupe qui le dessert est médiocre. Il n'y a plus ni ténor ni basse, ni même un vrai soprano. Ce sont pour la plupart des voix neutres, dépourvues de sexe et de timbre, de ces voix fatiguées et ternies avant la puberté, et que produit en si grand nombre le pavé calciné de Paris. On y chante aussi peu que possible, et c'est ce qui charme le public ; c'est un théâtre populaire où le vaudeville émancipé a contracté, il y a une centaine d'années,

avec l'ariette d'*il signor* Duni et de Monsigny, un mariage fécond. De nombreux enfants sont issus de cette alliance de la main gauche, qui étonneraient bien leurs grands-parents, s'ils pouvaient en entendre le ramage. Ces enfants bien connus se nomment Grétry, Dalayrac, Méhul, Nicolo, Boïeldieu, Hérold, Adam, M. Auber, le plus fécond et le plus charmant des musiciens français, dont la vieillesse illustre semble s'attrister de ne pas voir naître un successeur à qui il puisse léguer sa houlette enrubanée : car, il faut bien l'avouer, nous n'avons plus que des compositeurs forts en thème, qui chantent à merveille le *vainqueur des vainqueurs de la terre*, mais qui ne savent pas faire une simple romance qu'on puisse fredonner à ses enfants, en rentrant chez soi, épuisé de fortes émotions. Qui me rendra *ma chaumine* avec *mon léger bateau ?* Ce n'est pas M. Gevaërt, musicien fort et belge, qui n'entend pas raillerie, même dans l'opéra-comique en trois actes qu'il vient de donner sous le titre de *Quentin Durward*.

M. Gevaërt, qui s'est déjà essayé au théâtre, y a produit deux ou trois ouvrages qui lui ont valu la réputation discrète parmi les artistes de compositeur habile, possédant toutes les ressources du métier. Nous lui avons rendu justice dans le temps, en faisant nos réserves sur l'avenir, comme nous l'avions fait à propos de M. Félicien David et de M. Gounod, qui n'ont point démenti jusqu'ici nos prévisions. Mais, dira-t-on, que faut-il donc pour vous contenter ? Ne peut-on obtenir votre suffrage à moins d'être un Mozart, un Rossini, un Weber, un Hérold ? N'y a-t-il pas des degrés du génie au talent ? Mon Dieu ! je

demande tout simplement qu'on ait des idées, des idées qui soient autre chose que les *glouglous de la bouteille* de M. Gounod, sur lesquels s'extasient tant de prétendus connaisseurs. Le talent n'est, après tout, que l'art d'émettre des idées. Si vous n'avez rien à dire, taisez-vous. Les plus beaux accords du monde ne feront pas prendre le change sur la pauvreté de vos inspirations. On ne parle jamais de la science de M. Auber, qui en sait pourtant un peu plus que les plus habiles, parce qu'on est sous le charme de ses mélodies, et qu'on ne demande pas à la grâce si elle sait bien pourquoi elle est la grâce. Quand j'entends *la Fiancée*, *Fra-Diavolo*, *Zampa*, *la Dame Blanche*, même *Joconde*, *l'Épreuve villageoise*, et tant d'autres petits et vrais chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique, il ne me vient pas à l'idée de demander quels sont les titres universitaires de l'auteur qui m'a ému. La vraie science ressemble à la vertu, qui ne fait jamais parler d'elle, et qui se cache sous les bonnes œuvres, lesquelles nous révèlent sa présence. Paris, comme l'enfer, est pavé d'hommes habiles qui savent le *sic* et *non* de toutes choses, et qui parlent toutes les langues, excepté celle des oiseaux.

Je ne raconterai pas la pièce de MM. Cormon et Michel Carré, qui ont suivi pas à pas le roman bien connu de Walter Scott, en y mêlant quelques épisodes de leur imaginative qui n'ajoutent ni vraisemblance ni gaieté à la donnée du romancier. Comme dans tous les *libretti* qu'on nous fabrique depuis quinze ou vingt ans, on y trouve les mêmes ressorts, les mêmes fausses passions, le même langage exor-

bitant qui ne se parle qu'au théâtre, la même situation qui amène forcément la ballade connue, le chœur à boire et l'insupportable divertissement avec tous ses clinquants. Dans la pièce nouvelle, c'est Louis XI lui-même qui, au milieu de sa cour, au château de Plessis-lez-Tours, dit à l'un de ses gardes écossais, qui est le jeune Quentin Durward : « Si vous me chantiez quelque refrain de vos montagnes ? » Comme cela est neuf et ingénieux, surtout dans la bouche de ce vieux renard de roi de France ! Voilà pourtant les chefs-d'œuvre de cette jeunesse superbe qui devait réformer le théâtre et enterrer M. Scribe sous ses quarante années de succès ! Eh bien, la musique de M. Gevaërt est aussi neuve, aussi légère et aussi gaie que le poëme, comme on dit, qui l'a inspirée. C'est un gros mélodrame fait par une main habile qui a plus d'ambition dans la volonté que de sentiment, et qui prend le fracas pour le signe de la force. Il n'y a pas dans tout le premier acte, qui est le meilleur, un seul morceau qu'on puisse louer sans réserve, et dont il soit facile de garder le souvenir. Je signalerai pourtant la chansonnette que chante Louis XI à table avec le refrain en trio qui en est la conclusion, et le chœur des archers écossais : *Buvons au souvenir de la patrie*, qui a de l'ampleur. Au second acte, qui est d'une longueur incommensurable, on remarque les couplets militaires de Leslie le Balafré, sorte de Marcel manqué, avec le refrain en quintette, d'un rhythme piquant, et la romance que chante l'ambassadeur de Bourgogne, comte de Crèvecœur, mélodie vague et pompeuse que M. Faure dit avec cette voix tremblotante qu'on lui connaît. Au troisième acte, il

y a un quintette ou plutôt une scène dialoguée à cinq voix : *Il ment*, d'où s'échappe un très-faible rayon de gaieté, et puis un trio pour trois voix d'homme entre le comte de Crèvecœur, Leslie et Quentin Durward, vigoureusement écrit, mais d'un style tendu, comme toute la partition, qui n'a ni les proportions ni la couleur tempérée d'un opéra-comique.

Évidemment M. Gevaërt n'a pas encore atteint le but qu'il se proposait. Le nouvel ouvrage qu'il vient d'écrire avec un incontestable talent pèche, comme ses opéras précédents, *le Billet de Marguerite* et *les Lavandières de Santarem*, par le défaut d'originalité. Il a de la force, de l'exubérance dans le style, plus de verve que de véritable émotion. Heureusement que M. Gevaërt est jeune (il a trente ans à peine) et qu'il est toujours aisé de modérer la *furia* de la jeunesse, comme dit Quintilien : *Facile est remedium ubertatis*. M. Gevaërt sait écrire, mais pas assez encore pour ne pas viser à faire de l'art hors de propos. Ce défaut, bien excusable chez un jeune compositeur qui a fait d'excellentes études, me rappelle un mot profond de Piccinni. C'était à la répétition générale de *Didon ;* il s'agissait de faire une coupure à je ne sais plus quel morceau qu'on avait trouvé trop long. Piccinni hésitait un peu sur le choix des mesures à supprimer, lorsqu'un amateur s'avança vers le maître illustre et lui dit : « Avec quelques accords, monsieur Piccinni, on pourrait souder le récitatif au morceau qui va suivre immédiatement. » Piccinni, qui était la douceur même, regarda fixement l'amateur, posa un seul accord qui suffisait pour opérer convenablement la transition,

et lui dit avec malice : « Ce qu'il y a de plus difficile dans les arts, monsieur, ce n'est pas de savoir tout ce qu'on peut y mettre, mais ce qu'il ne faut pas y mettre. »

1er avril 1858.



XX

M. Tamberlick dans *Otello*. — *Preciosa* de Weber.

La saison du Théâtre-Italien est terminée. Conduite avec mollesse et un peu à l'aventure, la troupe de chanteurs qui a desservi cette année un théâtre autrefois le premier de l'Europe n'y a obtenu que des succès contestables. La direction ne semble guère savoir ce qu'elle veut ni où elle va. Ainsi se multiplient des représentations peu dignes de l'art qu'on veut protéger et qui n'atteignent pas le but qu'on se propose, d'offrir à l'école française des modèles dont elle a toujours eu besoin depuis qu'elle existe. Le répertoire s'est composé du *Trovatore* et du *Rigoletto* de M. Verdi, de *l'Italiana in Algieri* de Rossini, où Mme Alboni, MM. Zucchini et Belart n'ont pas été trop au-dessous du délicieux chef-d'œuvre qu'ils interprétaient ; de *la Gazza ladra*, qui a été indignement *strapassée*, et de quelques agréables représentations de la *Marta* de M. de Flotow. La saison se serait languissamment traînée jusqu'à la fin du mois d'avril, s'il ne fût survenu un artiste célèbre qui a ranimé tout à coup la curiosité presque éteinte des amateurs. Nous voulons parler de M. Tamberlick, chanteur depuis longtemps connu en Europe, qui ne s'était jamais fait entendre à Paris, dont on assure

qu'il appréhendait le jugement. M. Tamberlick doit être maintenant complétement rassuré. Huit représentations consécutives d'*Otello* ont attiré une foule empressée qui a donné à M. Tamberlick des marques non équivoques de satisfaction. Le succès de l'artiste est donc incontestable, et nous avons été des premiers à le reconnaître. Il s'agit maintenant d'apprécier la nature de son talent et de faire le départ des qualités et des défauts qui constituent une physionomie d'artiste.

M. Tamberlick est né à Rome, d'une famille adonnée au commerce de la quincaillerie. Son nom, tout germanique, aura été déposé dans la ville éternelle par un de ces courants de population qui n'ont cessé de descendre des montagnes du Nord vers les contrées lumineuses de l'Italie. M. Tamberlick doit avoir au moins quarante ans, puisqu'on assure qu'il a débuté à Naples vers 1843 dans *la Fidanzata Corsa* de Paccinni. Son succès fut très-grand au théâtre de Saint-Charles, où sa voix, alors dans toute la fraîcheur de la jeunesse, produisit un effet si puissant que le virtuose en abusa jusqu'au point d'en altérer le timbre. Des personnes de goût, qui se trouvaient alors à Naples, m'ont assuré que M. Tamberlick, en quittant cette ville pour aller en Espagne, avait la voix tellement fatiguée qu'il était permis de craindre que l'artiste ne pût la conserver longtemps.

M. Tamberlick s'est fait entendre tour à tour à Madrid, à Barcelone et dans la capitale du Portugal. Engagé à Londres au théâtre de Covent-Garden, M. Tamberlick y a chanté avec un grand succès ce répertoire mêlé d'œuvres de tous les genres qui

forme le divertissement du public anglais. Il y a successivement abordé le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, ceux de Robert et de Raoul dans les opéras de Meyerbeer. M. Tamberlick est aussi engagé depuis plusieurs années au théâtre de Saint-Pétersbourg, dont la salle immense est plus favorable à l'émission de sa voix, assure-t-on, que celle de Ventadour, dont la sonorité n'est pas la qualité dominante. Cet artiste éminent était donc connu de l'Europe et même du Nouveau-Monde, car il a chanté pendant trois mois à Rio-Janeiro, lorsque le hasard lui fit traverser Paris, où il aspirait depuis longtemps à se faire entendre. Il nous est apparu pour la première fois dans le rôle d'Otello, non sans éprouver une assez vive émotion. Rassuré, après le grand duo du second acte, par les applaudissements chaleureux du public, M. Tamberlick a repris ses avantages et a donné la mesure de son talent de chanteur dramatique. Il a été fort bien secondé par M. Belart, dont la jolie voix de ténor s'est vivifiée au contact de M. Tamberlick, et qui a chanté avec un bon sentiment le rôle de Rodrigo, par M. Corsi, qui a été remarquable dans le grand duo de la jalousie, et surtout par Mme Grisi, qui, dans le rôle de Desdemona, et particulièrement dans la scène finale, a retrouvé quelques-unes des belles inspirations de sa jeunesse.

D'une taille bien prise, qui n'est pas au-dessus de l'ordinaire, M. Tamberlick possède une voix de ténor élevée, dont le vrai diapason s'étend depuis le *la* du médium jusqu'à l'octave supérieure. Les quelques notes qu'il possède encore dans la partie haute de

l'échelle, telles que *si*, *ut*, et même *ut dièse*, forment un complément de vibration, un luxe de sonorité masculine dont l'artiste peut se servir avec avantage pour exprimer certains élans de la passion, mais qui n'entrent pas dans ce qu'on appelle le corps de la voix et que les Italiens nomment *tessatura*. Les cordes graves de l'organe de M. Tamberlick sont presque toutes sourdes, et ne donnent que des sons pâteux et enroués. La voix de M. Tamberlick, qui a dû être dans l'origine d'un timbre délicieux, est aujourd'hui fatiguée, ternie et affectée d'un tremblotement involontaire dont l'artiste n'est plus le maître. Aussi sa vocalisation se ressent-elle beaucoup de cet état un peu maladif de son organe, car elle est lourde, inégale, *strascinata*, c'est-à-dire qu'elle n'aboutit qu'avec peine au terme d'une longue série diatonique. On a pu s'apercevoir de ces imperfections de mécanisme dès le premier morceau que chante Otello au commencement du premier acte :

Ah! si per voi già sento
Nuovo valore in petto.

Dans cet air magnifique, composé de gammes ascendantes dont Garcia faisait ressortir chaque note avec une puissance et une solidité admirables, M. Tamberlick n'est pas à son aise. Il retrouve une partie de ses avantages dans le second mouvement *premio maggior di questo*, dont la phrase délicieuse lui siérait encore mieux, si elle était écrite quelques notes plus haut. Énergique dans le finale du premier acte, M. Tamberlick s'élève jusqu'au pathétique dans le fameux duo de la jalousie avec Iago. Il déclame avec

un sentiment parfait chaque mot contenu dans la lettre de Desdemona, et, dans l'*andante* qui suit :

Nò più crudel un' anima,
Nò che giammai si vide?

les sanglots de la douleur étouffent sa voix. Avec quelle émotion touchante et profonde il dit aussi la phrase incomparable :

Il cor mi si divide,
Per tanta crudeltà!

Comme cela est humain, beau de forme, et pourtant dramatique! Que dire des pauvres esprits qui ont osé méconnaître de pareilles beautés? Dans l'*allegro* de ce même duo, M. Tamberlick lance avec vigueur le rhythme *baldanzoso* qui traduit le sens de ces paroles : *L'ira d'averso fato*. Après avoir dit simplement d'abord le passage qui suit :

Morrò, ma vendicato
Si dopo lei morrò,

à la seconde reprise il s'élance du *fa dièse* qui forme une sorte de demi-repos, et frappe successivement et avec vigueur *sol dièse*, puis *ut dièse*, qui ressort, dans le fond gris qui constitue le timbre de la voix de M. Tamberlick, comme une éclaircie dans un ciel bleu et transparent. Cette note prodigieuse est à la fois douce, forte et très-musicale. C'est incontestablement la plus belle corde du clavier de M. Tamberlick. Dans le trio avec Rodrigo et Desdemona, et surtout dans la scène finale, d'une si belle terreur, M. Tamberlick a été à la hauteur de la musique et de la situation. Il m'a rappelé Garcia par la manière large dont

il chante le récitatif, faisant ressortir le moindre accent de cette belle déclamation, plus musicale que celle de Glück et d'une vérité plus moderne.

On assure que M. Tamberlick doit la belle prononciation qui forme une des qualités précieuses de son talent, qu'il doit le style ample et le large horizon qu'il sait imprimer à la phrase musicale, aux conseils de Giacomo Guglielmi, fils du compositeur illustre qui a été le rival de Cimarosa et de Paisiello. Giacomo Guglielmi fut un chanteur de mérite, un ténor qui vint à Paris en 1809, où il débuta dans un opéra de son père, *la Serva innamorata*. Après une carrière dramatique d'assez courte durée, Guglielmi quitta le théâtre pour se livrer à l'enseignement. C'était un maître soigneux, me disait une personne de goût qui a profité de ses conseils, un professeur de chant imbu des principes de la vieille école italienne, dont il avait la tradition. Il avait pu entendre les plus grands chanteurs de la fin du XVIII[e] siècle, tels que David père, Ansani, Babbini, Viganoni, les sopranistes Marchesi, Crescentini, et il fut le contemporain d'une génération de virtuoses non moins remarquables qui ont aidé à l'éclosion du génie de Rossini. M. Tamberlick nous prouve une fois de plus que l'ancienne école italienne, sur laquelle les ignorants ont débité tant de sottises, était non moins préoccupée de la belle déclamation que de l'art de bien dire un *cantabile* et d'approprier le style à la nature des caractères et des situations. On n'avait pas besoin de l'exemple éclatant de Mme Ristori et de Salvini pour savoir que les Italiens avaient l'intelligence de la scène, et qu'ils pouvaient être tout à la fois des chanteurs et des comédiens de premier

ordre, comme la Pasta, la Malibran, la Pisaroni, Garcia, Pellegrini, Lablache, etc. N'est-ce pas de Pacchiarotti que Mme Pisaroni avait appris cette grande manière de chanter le récitatif qui a émerveillé tout Paris il y a vingt-cinq ans? Des artistes comme Tamberlick sont la consolation et la justification de la critique; ils prouvent que nous ne sommes pas des rêveurs, des esprits chimériques ou chagrins, qui demandent l'impossible pour se donner le facile avantage de n'être jamais contents. L'idéal que nous poursuivons se trouve ailleurs qu'en paradis, et M. Tamberlick, sans être tout ce qu'on pourrait désirer, nous montre les fragments d'un grand virtuose et d'un comédien intelligent.

Quelques personnes, un peu désappointées de ne pas retrouver dans la voix et la vocalisation de M. Tamberlick le charme et la fluidité incomparables qu'elles ont tant admirés dans le talent de Rubini, se sont montrées sévères pour le nouveau ténor que la fortune leur a fait entendre. Si ces amateurs désabusés avaient plus de goût que de souvenirs, ils n'auraient pas établi de comparaison entre deux chanteurs d'un mérite si différent. M. Tamberlick est loin de Rubini, qui était un enfant gâté de la nature : elle l'avait doué d'un organe si merveilleusement flexible, d'un timbre si pénétrant et d'une sensibilité si exquise, qu'il n'avait qu'à ouvrir la bouche pour enchanter ses auditeurs. Rubini cependant n'a jamais possédé cette large manière de chanter le récitatif et cette belle prononciation qui distinguent M. Tamberlick. Il est à regretter que nous n'ayons pu l'entendre que dans un seul rôle, et que nous n'ayons pu apprécier

la flexibilité de son instinct dramatique. Nous serons peut-être plus heureux l'année prochaine, car M. Tamberlick a été trop bien accueilli du public parisien pour ne pas s'empresser de cultiver sa faveur.

L'administration du Théâtre-Lyrique vient d'acquérir un nouveau titre à la reconnaissance des amateurs de la belle musique : elle a fait arranger par deux hommes d'esprit, MM. Nuitter et de Beaumont, l'adorable chef-d'œuvre *Preciosa*, de Weber. *Preciosa* est un mélodrame allemand en quatre actes, qui fut représenté sur le grand théâtre de Berlin en 1820, une année avant l'apparition de *Freyschütz* dans la même ville. Ce mélodrame, dont le sujet est emprunté à une nouvelle de Cervantes, est d'un comédien nommé Wolff, qui fut aussi un auteur intelligent. Wolff est mort en 1828, deux ans après son illustre collaborateur. Le succès de *Preciosa* fut grand dans l'origine, grâce à la musique de Weber, qui devint promptement populaire. Sans parler des ingénieux pastiches où M. Castil-Blaze avait fait entrer plusieurs des principaux morceaux de *Preciosa*, la Société des concerts du Conservatoire, la Société de Sainte-Cécile, ont exécuté à plusieurs reprises l'ouverture, le chœur de l'introduction et la marche des Bohémiens, d'un caractère si pittoresque. Il ne faudrait pas juger le mélodrame de Wolff, qui a inspiré le génie de Weber, avec nos idées françaises de 1858. Weber était un poëte, et un poëte du Nord, dont l'imagination était constamment tournée vers les régions bienheureuses d'où viennent la lumière, la chaleur, les figues et les oranges. Or l'action de ce drame, dont l'héroïne est fille d'un roi des Bohé-

miens, se passe en Espagne, dans le pays du Cid et du *Romancero*, où Schubert fait chanter aussi, sous un balcon fleuri, son chef-d'œuvre de *la Sérénade*. *Preciosa* est donc une légende où l'infini de la distance se complique de l'infini de la rêverie qu'inspire à un homme du Nord la terre où naissent les myrtes et les sycomores. Weber achèvera son rêve de poésie, qui commence avec *Preciosa*, dans *Euryanthe*, et puis dans *Oberon*. C'est la même idée sous trois formes différentes. Faut-il absolument vous analyser ces parfums d'harmonies exquises, ces mélodies élégantes et diaprées comme les ailes d'un papillon céleste, ces chœurs qui retentissent dans les bois, où ils soulèvent les échos de la nature qui s'éveille à la voix de l'homme qui a compris ses mystères? Allez donc au Théâtre-Lyrique : vous y entendrez d'abord l'ouverture, dont le thème est emprunté à une vieille romance espagnole, avec l'accompagnement de guitare traditionnel; viennent ensuite la marche des Bohémiens, si originale, la valse d'une rêverie délicieuse, le chœur *Aux bois*, qui est si connu, la ballade que chante Preciosa, et que Mme Borghèse-Dufour ne dit pas trop mal, la danse espagnole, le chœur avec le ballet, et trois autres morceaux qui sont tirés, deux de *Sylvana*, un des premiers opéras de Weber, puis un duo pour soprano et ténor qu'un ingénieux musicien a bâti avec deux fragments d'une symphonie de Weber, celle en *ut*. Les couplets si piquants que chante M. Serène, qui joue le rôle d'un Bohémien féroce, appartiennent à la partition de *Sylvana*, où ils expriment l'humeur joyeuse de Krips, personnage secondaire. Ces couplets ont été redemandés par le

public ravi. Du reste, la pièce de MM. Nuitter et Beaumont est suffisante pour encadrer la musique enchanteresse de Weber, qui est fort bien rendue par les chœurs et par l'orchestre que dirige M. Deloffre. Mais voici une nouvelle bien autrement intéressante : le Théâtre-Lyrique prépare une merveille, *le Mariage de Figaro* de Mozart, chanté par Mmes Carvalho, Van den Heuvel et Ugalde ! Ah ! que de reconnaissance nous devrons à l'intelligent directeur qui nous convie à de pareilles fêtes du génie ! Qu'il lui soit donc beaucoup pardonné de *Wolfram* et autres merles blancs, dont il est obligé d'affliger de temps en temps le public, en faveur de son amour pour les œuvres immortelles !

1er mai 1858.



XXI

Les concerts de Paris. — Mouvement musical. — MM. Rubinstein, Litolff, Wienawski.

Les concerts sont finis, la saison musicale est définitivement close. La bataille a été longue, bruyante, entremêlée de nombreux épisodes et de combats singuliers pleins d'éclat. De grands artistes accourus de tous les coins de l'Europe sont venus se mesurer sous les yeux du public parisien, en s'écriant comme les paladins caracolant devant la dame de leurs pensées : *In te vivimus, per te moriemur*. MM. Rubinstein, Litolff, Wienawski, Sivori, Bazzini, Tamberlick, des pianistes, des violonistes et des chanteurs de tous les pays et de toutes les langues se sont disputé l'honneur de vivre au moins une semaine dans les fastes de la vie parisienne. C'est que la vie, la vie de l'esprit est ici, dans ce foyer permanent d'événements, d'incidents de toute sorte, qui se succèdent avec une rapidité effrayante, et, si l'histoire est étudiée en Allemagne, c'est à Paris ou à Londres qu'elle se fait. Le reste du monde observe, médite et subit les conséquences du mouvement qui s'accomplit ailleurs.

Un fait consolant que nous pouvons constater tout d'abord, c'est que Paris se transforme. Il se transforme non-seulement dans ses monuments, dans ses

rues, qui s'allongent et s'élargissent indéfiniment, mais aussi dans ses goûts et dans ses tendances esthétiques. Un public nombreux et zélé encourage les différentes sociétés qui se sont instituées depuis plusieurs années pour l'exécution de la musique instrumentale. On écoute avec intérêt et soumission, quand on a le malheur de ne pas les comprendre, les chefs-d'œuvre des maîtres de la symphonie, du quatuor, du concerto et même de la sonate, ce qui étonnerait bien Fontenelle! La romance séculaire, le couplet grivois, l'ariette, l'air varié de ces messieurs les professeurs de toute sorte d'instruments, enfin ce qui constitue dans le commerce musical l'*article Paris*, et qui se débitait sous les titres les plus attrayants, comme *le Soupir*, *la Prairie*, *les Larmes*, *le Murmure du Ruisseau*, *le Chant de la Cigale*, *la Danse des Lutins*, toute cette poésie avariée de mauvaises notes est délaissée par la bonne compagnie. Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Chopin, quelquefois Sébastien Bach, Haendel et même le vieux Couperin, voilà les maîtres qu'on étudie, qu'on écoute et qu'on s'efforce au moins de comprendre. Si ce mouvement de restauration continue pendant quelques années encore, il est à craindre que la Société des concerts, qui lui a donné le branle il y a trente et un ans, ne soit plus en état de le diriger ni même de le suivre. Cette société vénérable a le défaut de toutes les corporations qui vieillissent : elle manque d'initiative. Elle s'attarde indéfiniment sur les choses suffisamment connues, et semble redouter toute œuvre nouvelle. Ses programmes mal rédigés sont comme stéréotypés et présentent invariablement tous

les ans la même série de morceaux. On exécute toujours le même psaume de Marcello, qui en a fait pourtant cinquante; les mêmes fragments du *Samson* de Haendel, qui a composé vingt-trois oratorios, les uns plus beaux que les autres; les mêmes fragments de l'*Idoménée* de Mozart, comme s'il n'existait pas d'autres ouvrages inconnus à Paris de ce génie divin, tels que les opéras *l'Enlèvement au Sérail* et *Cossi fan tutte.* L'œuvre colossal de Sébastien Bach, qui se publie à Leipzig avec un si grand luxe typographique, lui reste complétement inconnu, et c'est à peine si l'on chante une fois par an un double chœur, dont le programme n'indique jamais la provenance. Le piano est complétement abandonné par la Société des concerts. Les belles compositions de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn et de Weber pour cet instrument n'y sont plus exécutées. Il y a à Paris un artiste éminent qui est sorti des classes du Conservatoire, M. Alkan aîné, dont le monde éclairé apprécie l'intelligence et le haut enseignement; pourquoi la Société des concerts ne lui demande-t-elle pas d'exécuter, à l'une de ses séances, soit une fugue ou une sonate de Bach, dont il comprend si bien le génie, soit de la musique de Haendel, qui ne lui est pas moins familière, et que le public connaît si peu? La Société des concerts n'aurait-elle pas dû inviter M. Rubinstein, un des plus grands virtuoses sur le piano qu'on ait entendus depuis que M. Liszt s'est fait franciscain, à venir exécuter devant un public d'élite une de ces grandes inspirations du génie dont il est un interprète si merveilleux? La Société des concerts ne devrait pas oublier qu'elle représente un

peu l'art de la France, et que noblesse oblige. Dirigée par des esprits étroits et inhospitaliers, la Société des concerts est loin de remplir le rôle élevé qui lui est assigné par l'opinion publique.

Au premier concert, qui a eu lieu le 10 janvier, après la *Symphonie héroïque* de Beethoven, qui a ouvert la séance, on a chanté cette admirable scène de l'*Idoménée* de Mozart, où l'on retrouve les accents et la couleur antique du style de Gluck, particulièrement des opéras d'*Orphée* et d'*Alceste*. Après un solo de flûte admirablement exécuté par M. Dorus sur un canevas musical préparé par une main ingénieuse, Mme Borghi-Mamo est venue chanter une vieille *canzone* italienne du commencement du XVIIIe siècle, qu'on attribue au fameux Stradella. Le programme, comme toujours, n'indique ni l'autorité sur laquelle on s'appuie pour qualifier cette mélodie, qui a bien la couleur du temps, ni les modifications importantes qu'y a ajoutées M. Halévy, c'est-à-dire un accompagnement d'orchestre avec un chœur final qui reproduit et prolonge la phrase principale. De pareilles tromperies ou négligences sont-elles dignes d'une société d'artistes sérieux dont le premier devoir est d'éclairer et de respecter la bonne foi du public? *Les Saisons* de Haydn ont défrayé en entier la seconde séance, qui a paru un peu longue et pas assez variée. Au troisième concert, on a chanté pour la seconde fois l'*Hymne des Mages*, d'un opéra inédit de Lesueur, *Alexandre à Babylone*, qui ne fait pas regretter le reste de la partition. Il y a des noms qui ne peuvent survivre au temps où ils ont vécu, et je crois bien que Lesueur est de ce nombre. Pourquoi la Société

des concerts est-elle si avare de la musique de Cherubini, un vrai maître, dont la génération actuelle ne connaît guère que le nom? Il y a dans *Lodoïska*, dans *Élisa ou le mont Saint-Bernard*, dans *Médée* et dans *Faniska*, des beautés de premier ordre, qu'il serait du devoir de la Société de faire apprécier. Cela vaudrait mieux que de nous faire entendre des puérilités comme la pavane du XVI[e] siècle, qui remplissait le cinquième numéro du troisième concert. Un morceau charmant et qui a été fort applaudi, c'est le thème et la fugue de Haendel, variés pour orchestre avec un goût et une finesse de détails où l'on ne reconnaît pas la main vigoureuse qui a donné à l'Angleterre la seule musique nationale qu'elle possède [1]. Pourquoi n'avoir pas appris au public que ce délicieux badinage est de M. Auber? Cela n'aurait rien enlevé à la gloire de Haendel, et aurait fait honneur au bon vouloir de ceux qui rédigent les programmes, très-défectueux, de la Société des concerts. A la quatrième

1. Haendel est depuis quelque temps l'objet de recherches et de travaux fort intéressants. Il a paru à Londres, chez Trübner et Cie, une biographie de ce grand musicien, par M. Victor Schoelcher, qui renferme de nouveaux et curieux renseignements. L'Allemagne ne reste pas indifférente à la gloire de ce génie biblique, qu'elle a porté dans ses entrailles fécondes. On s'occupe à Leipzig d'une publication des œuvres complètes de Haendel, accompagnée d'une histoire de sa vie, par M. Frédéric Chrysander, dont le premier volume a paru chez Breitkopft et Haertel. Le livre de M. Chrysander, dont nous avons lu le premier volume avec le plus vif intérêt, sera, pour la vie de Haendel, ce que l'ouvrage considérable de M. Otto Jahn est pour la vie de Mozart. Nous attendons que M. Otto Jahn ait terminé son ouvrage pour en parler plus longuement. Il n'y a que la pauvre Italie qui ne fasse rien pour ses grands hommes, et qui laisse des noms comme ceux de Carissimi, Scarlatti, Leo et Jomelli, enfouis sous la poussière des bibliothèques.

séance, on a exécuté la neuvième et grande symphonie avec chœurs de Beethoven, monument plus grandiose que véritablement beau, parce qu'une des qualités suprêmes de la beauté en toutes choses est la proportion et l'harmonie des parties.

Quoi qu'en puissent dire des enthousiastes de la force de M. de Lenz et de M. Seroff, un Russe non moins curieux par les théories qu'il a émises, et qui lui ont valu l'admiration de M. Liszt et de M. Brendel, son historiographe, je reste persuadé que la mesure de ce qui est incontestablement beau n'est pas seulement dans la force spontanée du génie créateur, mais qu'il faut aussi le contrôle du sentiment de tous. Nous répéterons avec M. Oulibichef, qui vient de mourir à sa terre de Nijni-Novgorod, et dont nous sommes loin d'approuver toutes les idées, que les beautés de l'art ne peuvent se passer, comme les hautes vérités de la science, de l'assentiment des hommes éclairés pour qui elles sont faites. Ainsi donc je persiste à penser que le premier morceau de la symphonie avec chœurs est obscur, d'un enfantement pénible qui n'échappe pas à l'auditeur, tandis que le *scherzo*, accessible à tous, est d'une facture étonnante, que relève encore la nombreuse variété des rhythmes qui le traversent et en avivent la pensée. Quant à l'*andante*, c'est la plus belle des quatre parties; il constitue à lui seul un chef-d'œuvre d'invention et de sentiment. Là tout est clair, bien que la phrase soit d'une longueur merveilleuse; tout se comprend facilement malgré la profondeur de la pensée. La quatrième partie de cette vaste conception symphonique est une sorte de *pandémonium*,

la réunion des différents styles, la concentration des idées qu'on a déjà entendues. C'est démesurément long, et d'un effet plus puissant que véritablement beau. Lorsqu'on a entendu la symphonie avec chœurs, dont l'exécution dure une heure et un quart, on est épuisé d'émotion et de fatigue, et incapable de rien entendre de plus. Cependant on a applaudi à cette même séance le duo des *Nozze di Figaro*, *crudel perchè fin ora*, qui a été chanté avec beaucoup de sentiment et de goût par M. Stockhausen et Mlle Boulart. Au cinquième concert, on a commencé par la symphonie en *mi bémol* de Mozart, où se trouve un si délicieux menuet. Après le chœur des génies d'*Oberon*, dont il est inutile de qualifier les beautés mystérieuses, on a exécuté des fragments de la musique d'*Egmont*, de Beethoven, dont l'épisode de la lampe est toujours le plus applaudi. On a terminé par le finale du troisième acte de *Moïse*, de Rossini. La sixième séance a été surtout remarquable par l'exécution du *Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn, composition ravissante, dont l'*allegro appassionato*, le *scherzo* et la *marche* sont les parties vives et dignes du génie qui a inspiré le musicien. Au septième concert, on a exécuté la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, sur le mérite de laquelle tout le monde est d'accord, parce que cela est beau et clair comme le jour. Un psaume de Mendelssohn en double chœur n'a produit qu'un effet confus, et la séance s'est terminée par le septuor de Beethoven, que je demande la permission de ne pas dédaigner, comme le faisait l'auteur, qui a dit de ce morceau remarquable : « Il n'est pas de moi, il est de Mozart. » Le huitième con-

cert n'a guère été remarquable que par l'exécution de la symphonie en *si bémol* de Beethoven, qui a ouvert la séance; puis on a entendu pour la seconde fois la même scène d'*Idoménée* de Mozart, le même air de l'*Anacréon* de Grétry, et l'unique psaume de Marcello que connaisse la Société des concerts. A la neuvième et dernière séance, qui a eu lieu le 18 avril, on a entendu la *Symphonie Pastorale*, qui est pour moi le plus parfait des neuf poëmes symphoniques qu'on doit au génie colossal de Beethoven, un air d'*Armide* de Gluck, médiocrement chanté par Mlle Ribault, et *gli Uomini di Prometeo*, fragments d'un ballet qui fut représenté à Vienne en 1799, et puis au théâtre de la Scala à Milan, en 1813. Ces fragments de la musique de Beethoven ont été redemandés par le public, et la fête s'est terminée par l'introduction de l'oratorio de *Samson*, de Haendel, d'un style grandiose et biblique, qui rappelle certaines pages du *Paradis perdu* de Milton. Il est grand temps que la Société des concerts s'occupe sérieusement de varier ses programmes, qui ne suffisent plus à satisfaire la curiosité du public. Depuis trente et un ans qu'elle existe, elle a presque exclusivement vécu de l'œuvre de Beethoven, dont l'interprétation a fait sa grande et légitime réputation en Europe; mais il y a plus d'une place *dans la maison de mon père*, et l'art musical est un plus vaste domaine que ne le laissent supposer les maigres programmes de la Société des concerts. Il ne faut pas surtout tromper la bonne foi du public, et lui donner des œuvres remaniées par des compositeurs modernes sous des noms empruntés à l'histoire. Celà n'est pas digne d'une société

d'artistes qui tient ses séances dans le local de la première institution musicale du pays.

La Société des jeunes artistes, sous la direction de l'intrépide M. Pasdeloup, a commencé de très-bonne heure les concerts qu'elle donne, depuis six ans, dans la salle de M. Herz, où elle convie un public chaleureux et sympathique. A la première séance, qui a eu lieu le 20 décembre, on a exécuté une jolie symphonie de M. Gounod, qui, sans être une composition bien originale, révèle la main exercée d'un véritable musicien. Après un solo de violon exécuté par le jeune Sarsate, premier prix du Conservatoire et particulièrement élève de M. Alard, avec une justesse, une *bravura* et une contenance tout à fait remarquables pour un enfant de quinze ans, j'ai entendu pour la première fois l'ouverture de *Struensée* de Meyerbeer. Cette page remarquable de l'illustre compositeur perd quelque chose de sa couleur à être ainsi détachée du drame pour lequel elle a été conçue. Néanmoins on y sent vibrer dans plusieurs passages remarquables la pensée supérieure de l'auteur du *Prophète*. Les seconde et troisième séances ont été aussi fort intéressantes, et toujours suivies par un public qui se plaît à encourager une œuvre si méritante. Au quatrième concert, les jeunes artistes ont exécuté avec beaucoup de zèle une nouvelle symphonie de M. Gouvy, qui est un homme de talent, un chœur à huit parties de Meyerbeer, intitulé *Adieux aux Fiancés*, plein de vigueur, et des fragments du *Siége de Corinthe* de Rossini ; l'ouverture, que je trouve un peu longue, l'hymne, qui rappelle l'introduction de *Sémiramis*, et la *Béné-*

diction des drapeaux, d'un puissant effet. Le cinquième concert donné par la Société des jeunes artistes, le 14 février, a offert un intérêt tout particulier. M. Litolff s'y est fait entendre pour la première fois avec un succès qui, pour avoir été contesté par une fraction assez considérable des artistes et amateurs de Paris, n'en est pas moins éclatant et significatif. A la sixième et dernière séance donnée par la Société des jeunes artistes, on a applaudi une charmante petite symphonie de M. Rosenhain, l'un des musiciens les plus distingués qu'il y ait à Paris. Après un très-bel air de *Mitrane*, opéra de Francesco Rossi, qui remonte à l'année 1686, et qui a été fort bien chanté par Mme Falconi, l'ouverture des *Nozze di Figaro*, de Mozart, a terminé la fête. Certes M. Pasdeloup mérite la reconnaissance de tous les vrais amis de l'art pour le dévouement qu'il met à diriger de ses conseils cette jeune phalange de musiciens plus intrépides qu'avisés. Chaque année, il lui faut recommencer le même système d'initiation pour les nouveaux élèves qui viennent remplacer ceux qui ont fini leurs études et qui se dispersent dans le monde : c'est ce qui nous permet d'excuser certains défauts dans l'exécution de la Société des jeunes artistes, dont l'existence doit être vivement encouragée.

MM. Alard et Franchomme continuent, de leur côté, à donner dans la salle de M. Pleyel leurs séances de musique de chambre, qui sont suivies par une portion assez nombreuse du public qui fréquente les concerts du Conservatoire. A la première séance qu'ils ont donnée, le 17 janvier, nous avons entendu un quatuor de Weber pour piano, violon alto et violon-

celle, morceau distingué, plein de brio et d'élégance, mais d'une inspiration un peu maigre. La partie du piano a été rendue avec beaucoup de précision et de netteté par M. Francis Planté, dont le talent est bien connu et fort apprécié. Puis on a exécuté le quatuor en *sol*, pour instruments à cordes, de Beethoven, qui est d'une autre portée que celui de Weber, et l'on a fini par le quintette en *mi bémol*, pour instruments à cordes, de Mozart, c'est-à-dire une perfection. Au troisième concert, j'ai entendu le quatuor en *mi mineur*, faisant partie de l'opéra 57 de Beethoven, dont l'*allegretto* est une merveille de grâce et de badinage. Il est impossible d'entendre une exécution plus parfaite que celle de MM. Alard et Franchomme, qui méritent largement le succès croissant qu'ils obtiennent depuis onze ans.

La société fondée, il y a huit ans, par MM. Maurin et Chevillard, pour la vulgarisation des derniers quatuors de Beethoven, est toujours pleine de foi et d'activité. Dans la première séance qu'elle a donnée dans les salons de M. Pleyel, le 14 janvier, on a exécuté le quatuor en *ut dièse mineur* (opéra 131), dont le début est d'un débrouillement si pénible. L'ensemble même de cette composition laborieuse ne mérite pas toute la peine qu'on se donne pour la comprendre. On a fini par le dixième quatuor de Beethoven, celui en *mi bémol*, qui est bien supérieur au précédent, et dont personne ne conteste les beautés supérieures et les effets de *pizzicato* si réellement nouveaux. A la seconde séance, on a exécuté d'abord le quatuor en *si bémol* de Beethoven, dont l'*andante* renferme une de ces idées pathétiques qui n'appartiennent qu'à ce grand génie.

Le finale de ce quatuor, composé dans le mois de novembre 1826, est la dernière inspiration de Beethoven, car il est mort six mois après, le 26 mars 1827. Ce morceau a été rendu par les artistes avec un sentiment parfait. Après la sonate pour piano (opéra 111 de Beethoven), une merveille de facture que M. Ritter a exécutée avec une énergie contenue vraiment admirable, on a fini par le quatuor en *ut* de Beethoven, qui renferme un si bel *andante* et la fugue finale. Les quatre autres séances n'ont pas été moins intéressantes que les deux premières, et font un grand honneur à la persévérance et au talent de MM. Maurin et Chevillard, à qui les admirateurs de Beethoven doivent une vive reconnaissance.

Mendelssohn, qui n'est pas un aussi grand dieu que Beethoven, Haydn et Mozart, quoi qu'en disent MM. les critiques de Leipzig et de Berlin, a trouvé à Paris quelques adorateurs zélés qui ont fondé une petite chapelle en son honneur. Elle est desservie par MM. Armingaud et Léon Jacquart, deux artistes de mérite, par M. Lubeck, un pianiste vigoureux, dont l'ardeur a quelquefois besoin d'être contenue. Ils ont donné six séances dans la salle de M. Pleyel, qui ont été encore plus suivies que celles des années précédentes. A la seconde soirée, j'ai particulièrement remarqué l'exécution du trente-cinquième quatuor de Haydn, dont l'*adagio*, morceau d'un sentiment exquis, a été très-bien rendu par M. Armingaud, jouant la partie de premier violon. Le public a désiré que ce petit chef-d'œuvre fût redit, et il a été obéi. La troisième séance a eu cela de particulier qu'elle a été ouverte par un quintette de Robert Schumann, pour

piano, deux violons, alto et violoncelle. Ce compositeur de la dernière heure, qui est mort il y a un an dans une maison d'aliénés, était un esprit vif et distingué, qu'une fraction du public de Leipzig a voulu élever au-dessus de Mendelssohn. Ce n'est pas par la clarté ni la soudaineté des idées que brillent les compositions de Schumann. La *marche* et le *scherzo* sont les fractions saillantes du quintette de Schumann, dont la partie de piano a été rendue avec un grand éclat par M. Lubeck. On a terminé par un charmant quatuor posthume de Schubert, où M. Armingaud s'est fort distingué par la chaleur et le sentiment qu'il a mis dans l'exécution. En général les séances données par MM. Armingaud et Léon Jacquart, violoncelliste de la bonne école, remarquable surtout par la qualité du son qu'il tire de l'instrument, sont dignes de l'attention de la critique, et méritent le succès qu'elles obtiennent, depuis trois ans, auprès d'un public très-choisi. C'est le faubourg Saint-Germain qui domine dans ce cénacle, où le talent gracieux et placide de Mme Massart est fort bien accueilli.

N'oublions pas de mentionner encore les trois soirées musicales données par M. Lebouc, et dans lesquelles M. Hermann tient avec talent la partie de premier violon, et Mme Mattmann celle de piano, ni la société de *quintettes* fondée par M. le baron Pounat, où j'ai entendu un quintette pour instruments à cordes de M. Adolphe Blanc, compositeur distingué, qui a du goût, des idées claires, et qui ne se paye pas de vaines formules. Arrêtons-nous un instant sur le nom bien connu de Mme Szarvady (Wilhelmine

Clauss), qui, après un silence regrettable de plusieurs années, a donné trois séances brillantes dans les salons de M. Pleyel. C'est une pianiste d'un talent élevé, qui, depuis son mariage, semble vouloir répudier la grâce et une rêverie poétique qui caractérisaient son exécution, pour viser à la force, dont nous n'avons que faire, car ce n'est pas là le partage de la femme. Nous l'avons entendue avec un vif plaisir exécuter à la première soirée la fantaisie chromatique avec la fugue de Sébastien Bach, composition curieuse, qui, précédée d'une sorte de récitatif, se déroule ensuite en spirales rhythmiques, formées de notes qui s'attirent et se repoussent par la simple attraction tonale. Bach fabrique des formes musicales sans trop s'inquiéter de ce qu'elles contiennent. Il ressemble en cela aux madrigalistes italiens du XVIe siècle, qui n'avaient d'autre but, en composant leurs charmants badinages à cinq et à six voix, que de fournir une harmonie ingénieuse et piquante, dont l'intérêt consistait dans la suspension du sens tonal jusqu'à la cadence finale. Mme Szarvady a exécuté ce morceau difficile avec une netteté et un aplomb remarquables. Elle a été moins heureuse dans la sonate en *sol* majeur de Beethoven, qu'elle a trop *détaillée*, ce nous semble; mais elle a repris ses avantages dans la marche de M. V. Alkan, parce qu'elle a pu y déployer plus de force nerveuse que de sentiment. Que Mme Szarvady toutefois y prenne garde : la pente qui l'entraîne pourrait la conduire plus loin qu'elle ne voudrait aller, et gâter une nature de femme des plus distinguées.

M. Henri Wienawski est un jeune Polonais de

vingt-quatre ans à peu près, d'une figure originale, qui n'est pas sans analogie avec le masque allongé et diabolique de Paganini, dont il imite volontiers la désinvolture. Après avoir fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, où il a remporté le premier prix de violon sous la direction de M. Massart, M. Wienawski s'est mis à parcourir le monde son instrument à la main. Il a été en Allemagne, en Pologne, en Russie, et nous est revenu cet hiver à Paris, où il a donné dans la salle de M. Herz deux concerts qui ont excité la curiosité des amateurs. L'exécution de M. Wienawski est hardie, aucune difficulté de mécanisme ne l'arrête, et il promène triomphalement son archet sur les cordes frémissantes, qui ne rendent pas toujours un son très-pur, ni d'une justesse irréprochable. M. Wienawski joue un peu à l'aventure, et risque beaucoup pour atteindre le but qu'il se propose, qui est, ce nous semble, d'exciter l'étonnement. Il y réussit très-souvent, mais aux dépens du goût, qui ne s'accommode pas de tous les caprices. Le style de M. Wienawski, si tant est qu'il en possède un, manque de sévérité, et la fantaisie y surabonde. Dans le *concerto* pour violon de Beethoven, morceau que nous demandons la permission de ne pas trop admirer, M. Wienawski a composé et exécuté un point d'orgue étonnant de complications et de difficultés, qui ont émerveillé le public d'élite qui l'écoutait. Dans la sonate dédiée à Kreutzer, que M. Wienawski a exécutée avec M. Rubinstein, on a pu s'assurer que le jeune et merveilleux pianiste possédait une maturité que M. Wienawski acquerra sans doute également. Si M. Wienawski n'a rien de

mieux à faire que de courir le monde, il ferait bien de rester quelque temps à Paris et de soumettre la *furia* qui emporte son archet à une discipline plus sévère. Il serait dommage qu'un si beau talent se perdît en folles aventures qui ne peuvent avoir qu'un temps, celui de la jeunesse, qui passe si vite. Mlle Joséphine Martin, une jeune pianiste française d'un talent vif et brillant, spirituel et plein de brio, a donné aussi un concert, où elle a fait entendre plusieurs fantaisies de sa composition.

C'est au milieu de ce fracas de concerts de toute nature que nous est apparu M. Litolff, seul d'abord, poursuivi bientôt par M. Rubinstein, qui, du fond de la Bohême, est venu disputer le terrain à son rival. Muse, inspire-moi, *ajutami*, et donne-moi la force de peindre, comme il convient, ce combat mémorable!

Nous connaissons déjà M. Rubinstein; nous avons été un des premiers à rendre justice à ce talent vigoureux et puissant qui n'a pas attendu le nombre des années pour devenir le premier pianiste de l'Europe. M. Rubinstein possède une aptitude singulière à prendre le style qui convient à la musique de chaque maître; il a la force unie à la grâce, il joue aussi bien les œuvres délicates de Chopin que celles de Beethoven ou de Weber, lorsqu'il ne se laisse pas entraîner par la vaine gloriole de vouloir trop prouver en dépassant le but, comme cela lui est arrivé dans le *Concert Stück* de l'auteur du *Freyschütz*. On ne peut rien entendre de comparable à la marche des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, arrangée et exécutée par M. Rubinstein. On dirait que tout un orchestre *bruit* dans ses doigts d'acier, qui font jaillir les sonorités

étranges de cette musique sauvage, conçue par un génie très-civilisé. J'aime beaucoup la contenance de M. Rubinstein, qui ne se donne pas des airs de héros de roman, qui est calme devant son clavier, comme il convient à un grand artiste qui respecte le public dont il recherche les suffrages. M. Rubinstein n'est pas seulement un virtuose de premier ordre qui se contente d'interpréter la pensée des autres; il vise plus haut, il vise à la gloire de compositeur, et son ambition est même d'assez haute lignée. Au premier concert qu'il a donné dans la salle Herz, avec le concours de M. Hammer, qui conduisait l'orchestre, le 18 mars, M. Rubinstein nous a fait entendre un concerto en *fa* pour piano et orchestre de sa composition, qui n'est point une œuvre ordinaire. Nous avons surtout remarqué l'*andante* et le finale, et nous préférons cette composition, d'une valeur sans doute inégale, au *concerto* en *sol* que M. Rubinstein a produit l'année dernière; il y règne plus de clarté et une meilleure économie dans la distribution des effets. Le *prélude et fugue* pour piano, l'*andante* et le *scherzo* d'une sonate pour piano et alto, de la composition de M. Rubinstein, témoignent de la souplesse et de l'heureuse variété des aptitudes du jeune compositeur. Il y a évidemment de la force dans les productions de M. Rubinstein, une force un peu latente, qui cherche sa forme et qui la trouvera, si le pianiste réussit à se préserver des lieux communs d'une harmonie obscure et de ces effets de style déclamatoire, de cet abus du *récitatif symphonique* que la nouvelle école allemande doit à l'imitation un peu servile de Beethoven. Quoi qu'il en soit, M. Rubinstein est un

musicien d'un mérite incontestable, et nous lui dirons volontiers : « Jeune homme, voulez-vous atteindre le but élevé où semble aspirer votre noble ambition? Gardez-vous de Schumann, de Wagner, de Liszt, de Berlioz, et du galimatias philosophico-symphonique! »

Qu'est-ce que M. Litolff? d'où vient-il, et pourquoi tout ce bruit qui se fait autour de son nom? quel pays lui a donné le jour? Est-il Allemand, Français, Anglais ou Belge? Il est un peu de tout cela, puisqu'il est né à Londres, il y a une quarantaine d'années, d'un père français et d'une mère qui était Anglaise. M. Litolff a beaucoup voyagé, beaucoup souffert, comme la plupart des hommes distingués, et beaucoup appris à cette école du malheur où se forment les caractères. Venu en France de très-bonne heure, il s'y est marié à l'âge de dix-sept ans avec une jeune fille aussi pauvre et plus jeune que lui. Après avoir perdu sa femme et les enfants qu'elle lui avait donnés, après avoir vécu misérablement en donnant des leçons de piano dans une petite ville de province, il est venu à Paris en 1839, il s'y est fait entendre dans plusieurs concerts publics, non sans quelque succès. Il disparut ensuite, parcourut l'Allemagne, la Pologne, la Belgique et la Hollande, se fit chef d'orchestre jusqu'à ce que la fortune lui trouvât un asile à la cour d'un prince éclairé, le duc de Saxe-Gotha, dont M. Litolff est le maître de chapelle. M. Litolff a déjà beaucoup composé, des opéras allemands, des symphonies historiques, des ouvertures, des *concertos*, de la musique de toute nature. Connu en Allemagne, en Hollande et en Belgique, où M. Fétis lui a donné de sages conseils, M. Litolff aspirait tout

naturellement vers Paris, ce point lumineux qui attire les regards de tout homme qui se sent quelque chose dans la tête et dans le cœur. M. Litolff nous est apparu cet hiver, accompagné de trophées, de pupitres couronnés de roses, de portraits et de programmes illustrés, absolument comme si nous étions encore au temps ou les bêtes parlaient. Accueilli avec courtoisie par M. Pasdeloup et la Société des jeunes artistes, M. Litolff a exécuté un *concerto* symphonique de sa composition qui tout d'abord a divisé le public en deux camps. M. Litolff a donné depuis deux autres concerts, l'un dans la salle de M. Herz, et le second dans la salle du Conservatoire, qu'il n'a pas obtenue sans peine; son succès a été tout aussi brillant d'une part et non moins contesté de l'autre. Que faut-il penser enfin de M. Litolff ? quel est son vrai mérite? Doué d'une physionomie intelligente, où domine fortement l'élément anglo-saxon, qui révèle la volonté, M. Litolff est un esprit tout français par la vivacité de ses reparties et par sa mimique pittoresque. Il y a de l'étudiant allemand dans M. Litolff, et sa chevelure d'un blond ardent, qu'agite un peu trop le vent de la fantaisie, son regard fascinateur, me rappellent M. Liszt, en tout bien et tout honneur. *Per Bacco !* tel est aussi le talent de M. Litolff. Soit comme pianiste, soit comme compositeur, il appartient évidemment à l'école pittoresque. Il cherche l'effet, il le trouve et n'en abuse pas trop, quoique cela lui arrive pourtant. Dans son quatrième *concerto* pour piano à grand orchestre, la première partie nous a paru un peu longue, et l'idée peu originale, mais solidement établie, et conduite avec plus de

ténacité que d'abondance dans les épisodes accessoires. L'*andante religioso* est le morceau le plus saillant et le plus vraiment musical de cette composition. L'introduction, confiée à quatre cors, est d'un bel effet, que l'artiste a su très-bien ménager et conduire à bonne fin, sans accidents ni excès de modulations. Quant au *scherzo*, qui a obtenu un si grand succès et qu'on a fait recommencer au premier, second et troisième concerts, c'est un rhythme piquant et original, prestement mené, avivé par une instrumentation pittoresque, qui alterne heureusement avec le piano. Le seul reproche qu'on puisse adresser à M. Litolff, c'est de ramener trop souvent ce thème, qui a été suffisamment entendu, d'en rassasier l'auditeur, et d'avoir voulu établir entre le piano et l'orchestre une lutte de sonorité impossible. C'est dans l'exécution de ce morceau remarquable que M. Litolff a soulevé le plus de blâme de la part des pianistes sévères, qui lui reprochent de manquer de son, de style, et de viser à l'effet dramatique par une pantomime exagérée. Il y a du vrai dans ces reproches, ce qui n'empêche pas que, toute part faite aux imperfections du virtuose et du compositeur, M. Litolff ne reste un artiste peu commun, qui a de l'imagination, de l'audace, et parfois des idées originales, dont il sait tirer un assez bon parti.

Les idées musicales qu'on ne saurait contester sans injustice à M. Litolff, ne sont, à vrai dire, ni fort nombreuses ni d'un caractère trop élevé : son instrumentation, pittoresque sans recherche et suffisamment variée, trahit l'imitation de Beethoven et de Weber, dont M. Litolff s'est approprié certains procé-

dés. N'ayez-pas peur que ces messieurs les nouveaux venus dans l'art de la symphonie et du *concerto* se risquent à marcher sur les traces de Haydn et Mozart : cela est trop *clair*, trop délicat et bon seulement pour les *goujats* qui ont du génie ! Dans son troisième *concerto* symphonique, que M. Litolff a fait entendre dans la salle du Conservatoire, on trouve encore de bonnes choses : il y a de l'imagination dans l'introduction, le *scherzo* a beaucoup d'analogie avec celui que nous avons signalé, et le finale reproduit aussi un grand nombre d'effets déjà entendus. Quant à l'ouverture héroïque intitulée *le Chant des Guelfes*, elle est plutôt la traduction d'une idée littéraire qu'une conception pure de l'art musical. Cependant il y a de la couleur dans l'instrumentation, et la péroraison est d'un bel effet. Nous n'en dirons pas autant des fragments de *Faust*, que M. Litolff a fait entendre dans la salle de M. Herz. Excepté l'admirable mélodie si connue de Schubert, le chef-d'œuvre de Gœthe n'a inspiré jusqu'ici que la pauvre musique. Quel regret pour nous et pour la postérité que Beethoven et Rossini n'aient pas réalisé le projet qu'ils avaient conçu l'un et l'autre de traiter ce grand sujet du *Faust* de Gœthe ! Au dernier concert donné par M. Litolff dans la salle du Conservatoire, l'orchestre était conduit par M. Berlioz, qui n'a pas manqué l'occasion qui s'offrait à lui de faire entendre deux morceaux de sa composition : *la Captive*, romance avec accompagnement d'orchestre, et un fragment de sa symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*. Nous ne dirons rien de ces compositions étranges, que nous connaissons depuis longtemps, et qui nous ont servi à porter sur M. Ber-

lioz un jugement que nous croyons irréfutable, que nous ne sommes pas disposé à modifier. Nous aimons mieux louer la manière intelligente dont M. Berlioz dirige un orchestre : il possède cette intuition du regard qui est la première qualité d'un chef pour se faire comprendre d'un grand nombre de musiciens, toujours disposés à la distraction.

En résumé, M. Litolff n'a pas à se plaindre de l'accueil que lui a fait le public parisien. Si, comme pianiste exécutant, il ne possède pas les qualités sévères, le toucher vigoureux et délicat de M. Rubinstein, qui est un virtuose de premier ordre, M. Litolff se fait remarquer par des aptitudes plus élevées et plus rares. Il possède un certain don de création, une imagination vive et colorée, et l'intelligence des *effets*, dont il n'abuse pas trop. Il y a de la clarté dans le plan de ses morceaux, de la ténacité plus que de l'abondance dans le développement de ses idées, qui sont quelquefois très-remarquables, comme l'*andante religioso* de son quatrième concerto symphonique. A tout prendre, et sans atténuer les reproches que lui adressent ses nombreux contradicteurs, M. Litolff est une physionomie d'artiste peu commune.

Les anciens élèves de l'école de Choron se sont réunis cette année, comme les années précédentes, pour fêter la mémoire de leur illustre maître. Une messe en musique de la composition de M. Dietsch a été chantée à l'église de la Madeleine, le 27 avril, par deux cents exécutants. Dans cette œuvre distinguée, on a remarqué un *Pater noster* en chœur de Meyerbeer, un *O salutaris* à quatre voix de Rossini, d'une har-

monie très-fouillée et très-fine, mais surtout un *Benedictus* de la composition de M. Dietsch, morceau d'un sentiment exquis et vraiment religieux, qui pourrait être signé de la main d'un maître. Jamais M. Dietsch ne s'est élevé aussi haut que dans ce *Benedictus*, qui a produit un effet plein de charme et d'onction. La mort a enlevé cette année deux des plus anciens élèves de Choron : M. Olive de La Gastine, un professeur distingué dont la modestie égalait le mérite, et M. Léon Bizot, qui s'est fait un nom au théâtre de l'Odéon, où il a chanté avec succès les rôles de baryton. C'est aussi un ancien élève de Choron que M. Delsarte, qui a donné tout récemment dans la salle de M. Herz un concert des plus curieux et des plus intéressants. Il a chanté, avec la profondeur de sentiment qu'on lui connaît, le songe d'*Iphigénie* de Gluck, des chansons piquantes du XVIe siècle qui font partie des *Archives du Chant*, publication curieuse à plus d'un titre, et puis il a récité des fables de La Fontaine avec une finesse et une bonhomie de diction fort remarquables. Il est à regretter que M. Delsarte, qui a fait une étude si approfondie de la déclamation lyrique, ne se soit pas exclusivement consacré à l'enseignement de cette partie de l'art. Il y aurait trouvé une renommée solide et des avantages que ne peuvent lui assurer les tentatives diverses dans lesquelles il gaspille, ce nous semble, de belles facultés. A ce concert de M. Delsarte, qui avait réuni une société élégante, nous avons eu le bonheur d'entendre Mme la princesse Czartoryska, une élève distinguée de Chopin, dont elle interprète la musique avec une grâce par-

faite, et Mme la princesse de Chimay, qui joue aussi du piano comme une artiste qui a été nourrie de bonne musique. Ces deux dames ont exécuté un concerto de Mozart pour deux pianos et orchestre, et n'ont pas eu besoin d'indulgence pour être chaleureusement applaudies de l'auditoire.

La conclusion à tirer de ce nombre considérable de concerts qui ont été donnés cet hiver à Paris, c'est que le goût de la musique de chambre se répand de plus en plus, et devient un besoin de la classe éclairée du public français. Chacune des sociétés qui s'est instituée pour l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique instrumentale attire une fraction particulière du monde parisien, dont elle fait l'éducation. Ce sont les bons concerts, ceux du Conservatoire, des Jeunes-Artistes, de MM. Alard et Franchomme, etc., qui ont formé cette masse d'auditeurs intelligents qui courent aujourd'hui au Théâtre-Lyrique entendre les *Nozze di Figaro* de Mozart. Trois femmes d'un talent diversement remarquable, Mmes Carvalho, Van den Heuvel et Ugalde, chantent et jouent à ravir les rôles du page, de la comtesse et de Suzanne. Qui dirait que cette partition admirable, qui vaut presque celle de *Don Juan*, remonte à l'année 1786? C'est que le beau ne vieillit pas et s'impose à l'admiration des hommes. Le public émerveillé a fait répéter jusqu'à six morceaux des *Nozze di Figaro*, dont nous sommes heureux de consigner l'éclatant succès.

15 mai 1858.



XXII

Les *Nozze di Figaro* de Mozart.

Les *Nozze di Figaro* de Mozart ont eu au Théâtre-Lyrique, qui vient de fermer ses portes pour deux mois, le succès que nous avions prévu. Le public a récompensé l'administration de ses efforts intelligents, et il a prouvé une fois de plus qu'il n'est pas aussi insensible aux vraies beautés de l'art, que veulent bien le dire les prétendus initiateurs dont il dédaigne les tristes productions. Quoi qu'on dise et qu'on écrive à cet égard, nous avons toujours eu une grande confiance dans le sens commun. Le public peut ne pas apprécier à sa juste valeur une œuvre compliquée ou trop délicate dans l'expression de certains sentiments, mais il est impossible qu'il ne sente pas, au moins d'une manière confuse, qu'un homme de génie a passé devant lui. Il n'y a pas dans l'histoire un seul exemple d'un grand artiste ni d'un chef-d'œuvre entièrement méconnus. On n'en écrira pas moins dans les journaux que les *Nozze di Figaro* n'ont pas eu de succès devant le public de Vienne, tandis que le père de Mozart mandait à sa fille le 18 mai 1786 :

« A la seconde représentation des *Nozze di Figaro*, on a répété cinq morceaux ; on en a redemandé sept

à la troisième; un petit duo a été redemandé trois fois [1]. »

La première représentation de ce chef-d'œuvre a eu lieu à Vienne le 28 avril 1786. C'était le troisième grand ouvrage dramatique de Mozart, car il avait déjà composé *Idoménée* en 1781 et *l'Enlèvement au Sérail* en 1784. *Don Juan* a vu le jour un an après, en 1787. C'est Mozart lui-même qui demanda à Lorenzo da Ponte, et non pas à l'abbé Casti, comme on l'imprime chaque jour, de lui écrire un *libretto* sur la comédie de Beaumarchais. « Causant un jour avec Mozart, dit Da Ponte dans les délicieux mémoires que nous avons fait connaître [2], il me demanda si je pourrais disposer pour la musique la comédie de Beaumarchais intitulée *le Mariage de Figaro*. Sa proposition me plut infiniment, et je lui promis de le satisfaire. » Il se présentait une difficulté pour la réalisation de ce projet : c'est que l'empereur Joseph II, tout prince philosophe et réformateur qu'il était, avait défendu qu'on représentât sur aucun théâtre de Vienne cette *Folle Journée*, qui avait eu un si grand retentissement à Paris, et qui fut l'amusant prélude d'une grande révolution. Heureusement pour le pauvre Mozart, contre lequel existait à Vienne une cabale redoutable que dirigeait Salieri, l'auteur des *Danaïdes*, il n'y avait rien à mettre à l'étude au théâtre de l'opéra italien. Da Ponte, après avoir terminé son *libretto*, qu'il communiquait au fur et à mesure à son collaborateur, alla

1. Voy. la *Vie d'un artiste chrétien*, par M. Goschler, p. 312.
2. Voy. notre étude sur *Mozart et don Juan* dans le premier volume de *Critique et littérature musicales*.

trouver l'empereur et lui proposa l'œuvre nouvelle. « Comment ! répondit l'empereur avec surprise, vous ne savez donc pas que Mozart, très-habile dans la musique instrumentale, n'a jamais écrit qu'un seul drame vocal, qui n'était pas une œuvre bien saillante ? » (*Non ha mai scritto che un dramma vocale, e questo non erà gran cosa!*) C'est de *l'Enlèvement au Sérail* que veut parler ici Joseph II, une des plus délicieuses partitions de l'incomparable génie. Da Ponte eut le courage de défendre Mozart contre les préjugés de l'empereur, qui n'aimait que les opéras de l'école italienne. Joseph II assista à la répétition des *Nozze di Figaro*, accompagné de presque tous les grands personnages de sa cour. La musique de Mozart fut dignement appréciée par cet auditoire d'élite, et l'empereur en fut si émerveillé que personne n'osa plus avoir un avis contraire. Il ne fallut pas moins que la volonté souveraine de Joseph II pour vaincre les ennemis de Mozart, qui redoutaient avec juste raison l'avénement du maître qui devait les faire tous oublier. Le pauvre Salieri, qui est mort en 1825, a payé du chagrin de toute sa vie le tort d'avoir intrigué contre Mozart, puisqu'il a été soupçonné injustement de l'avoir fait empoisonner.

Voici les noms des chanteurs pour qui Mozart a écrit les *Nozze di Figaro :* ce sont Mmes Storace, Laschi, Mandini, Russani, Gottlieb, MM. Benucci, Mandini, Ochely et Russani. Mme Storace, qui a créé le rôle de la comtesse, était une cantatrice de beaucoup de mérite. Quant à Mandini, qui a joué le rôle du comte Almaviva, c'était un virtuose admirable possédant une très-belle voix de baryton, que

n'ont pas oubliée les vieux amateurs qui ont pu entendre la troupe de chanteurs italiens qui vint à Paris en 1789 au théâtre de Monsieur. Les *Nozze di Figaro*, traduites en français par un certain Notaris, ont été représentées sur le théâtre de l'Opéra le 20 mai 1793, et n'eurent que cinq représentations. C'était Laïs qui chantait la partie de Figaro. Une troupe de chanteurs allemands, qui vint à Paris en 1802, dans laquelle se trouvait Mme Lange, belle-sœur de Mozart, fit entendre aussi les *Nozze di Figaro*. C'est le 23 décembre 1807 que ce même chef-d'œuvre fut donné pour la première fois au Théâtre-Italien de Paris. Depuis lors il s'est maintenu au répertoire jusqu'en 1840. Le monde entier connaît cette belle partition, qui, en Italie cependant, n'a jamais obtenu qu'un succès contesté.

Le *libretto* de Da Ponte, écrit dans un style facile et très-élégant, reproduit les principales situations de la comédie de Beaumarchais, moins les finesses d'esprit et les allusions politiques, qui foisonnent dans le texte original. Il est probable que Mozart aura eu sa part d'influence sur la confection du *scenario* que Da Ponte lui préparait, comme nous avons la certitude que le poëme d'*Idoménée* et celui de *l'Enlèvement au Sérail* ont été disposés d'après les conseils et les convenances du musicien. Mozart avait un goût trop délicat et une trop haute opinion de son art pour se laisser imposer des paroles et des scènes qui ne l'auraient pas satisfait. Il a dit formellement : « Je sais que dans un opéra il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. Pourquoi donc les opéras-bouffes italiens

plaisent-ils partout malgré les misères du *libretto?* Parce que la musique seule y domine et fait tout oublier.... Des vers, certes la musique ne peut s'en passer; mais des rimes pour des rimes, quelles qu'elles soient, ne font ni chaud ni froid à une représentation théâtrale, etc. » On pourrait extraire de la correspondance de Mozart, semée de tant d'observations fines et profondes, toute une poétique de l'art musical, qui serait la contre-partie de la théorie de Gluck, acceptée par Grétry et la vieille école française. On peut s'étonner que le génie divin de l'auteur de *Don Juan* ait été attiré par une comédie d'intrigue, par un *imbroglio* de fantaisie où domine le sarcasme, et qui contient une peinture si fausse de la nature humaine. On se demande ce qu'il pouvait y avoir de commun entre l'esprit fiévreux de Beaumarchais et le génie sublime et chaste du musicien qui a chanté les plus nobles sentiments de l'âme. J'ignore si Beaumarchais, qui jouait de la guitare comme son héros, a jamais entendu la musique des *Nozze di Figaro*, mais il a dû être bien étonné de la métamorphose, et n'a pas dû se reconnaître sous la couche d'idéalité dont Mozart l'a gratifié. Il eût été plus content de son collaborateur Rossini. Tous les caractères du *Mariage de Figaro* se trouvent transfigurés dans les *Nozze di Figaro*. Le Chérubin de Beaumarchais n'est qu'un mousquetaire, une sorte de Faublas dont le modèle se trouvait dans tous coins de la belle société française au XVIII[e] siècle. Le Chérubin conçu par Mozart est l'idéal de l'adolescence, une fleur de poésie, quelque chose comme Psyché s'éveillant à la vie sous le premier baiser de

l'Amour. La Suzanne de Beaumarchais n'a jamais éprouvé cette émotion pleine de grâce et de rêverie qui se trouve dans l'air que lui fait chanter Mozart au quatrième acte : *Deh ! vieni non tardar....* Le comte Almaviva, la comtesse, Figaro et les autres personnages subalternes sont également ennoblis par le pinceau de Mozart, qui, ainsi que Raphaël, à qui on l'a si justement comparé, ne peut dessiner une physionomie humaine sans l'éclairer d'une clarté divine.

La partition des *Nozze di Figaro* est trop connue pour que nous soyons autorisé à en donner ici une analyse détaillée. Il suffira que nous en signalions rapidement les morceaux importants. Après l'ouverture, agréable, sobrement écrite et toute remplie de cette gaieté discrète qui caractérise le comique de Mozart, l'action s'engage, comme dans la pièce de Beaumarchais, par un duo entre Suzanne et Figaro, qui mesure la largeur de la chambre où sera placé le lit conjugal. On remarque dans ce duo, si bien dialogué et si musical, la phrase délicieuse que chantent les deux voix réunies :

Ah ! il mattino alle nozze vicino,

pleine de morbidesse et de suavité. La cavatine de Figaro,

Se vuol ballare, signor contino,

est d'une raillerie douce et piquante, tandis que l'air de la *vendetta*, que chante le docteur Bartolo, est un morceau de premier ordre, qui a évidemment servi de modèle à Rossini pour celui de la calomnie du

Barbier de Séville. Quoi de plus vif et de plus charmant que le duo entre Suzanne et Marceline se disputant la préséance? Il n'y a que Cimarosa qui ait égalé Mozart dans l'expression élégante du dépit féminin, comme on peut s'en assurer par le duo du *Matrimonio per raggio :*

Se vedete una ragazza....

Avons-nous besoin de louer l'air si universellement connu et admiré que chante Chérubin, cherchant à expliquer l'ardeur confuse qui agite son jeune cœur : *Non so piu cosa son, cosa faccio?* Que de vie, que de passion incomprise, que d'élan dans ce morceau délicieux dont chaque note trahit la main du génie! Les paroles mêmes de Da Ponte sont un chef-d'œuvre de grâce et de rhythme musical. Mme Carvalho, qui joue le rôle du page au Théâtre-Lyrique, chante cet air avec infiniment de goût et ne laisse à désirer qu'une voix mieux posée. Le trio entre le comte, Basile et Suzanne, est peut-être d'un style trop élevé pour le caractère et la situation des personnages. Il s'en dégage certains encens qui annoncent le *Don Juan*. Le premier acte se termine par l'air fameux que chante Figaro et dont on n'a pas encore trouvé le pendant : *Non più andrai, farfallone amoroso.*

Le second acte s'ouvre par un air très-noble que chante la comtesse, auquel succède une de ces créations mélodiques si pures et si parfaites qui valent un long poëme; nous voulons parler de l'air de Chérubin : *Voi che sapete*, etc. Le monde vieillira, on fera bien des miracles, on transformera la surface de la terre; mais le sentiment qui a été exprimé par

Mozart dans ce morceau divin, que Mme Carvalho chante à ravir, cela est éternel, et ne peut se dire autrement. On peut appliquer à de pareils morceaux les paroles suivantes de M. de Lamartine : « Lisez tout ce qui est immortel dans les œuvres poétiques des hommes, un enfant l'inventerait; mais il faut un demi-dieu pour l'écrire. » Je glisse sur le trio entre le comte, Suzanne et la comtesse, pour arriver au finale du second acte, qui fait époque dans l'histoire de la musique dramatique. Jusqu'à Mozart, les Italiens seuls avaient su traiter en musique ces scènes compliquées de nombreux incidents qui terminent les actes des opéras bouffes; mais qu'il y a loin du finale de *la Buona Figliuola* de Piccini, qui fut donnée à Rome en 1760, à l'immense enchevêtrement de personnages et de péripéties qui forment le sujet du premier finale des *Nozze di Figaro!* On sait qu'il s'agit de la scène du cabinet, où le comte veut pénétrer, parce qu'il soupçonne que le page s'y est caché. Le finale commence par un dialogue vif et dramatique entre le comte et la comtesse, qui tremble de tous ses membres. Après ce duo remarquable, où le caractère des deux époux est mis en opposition sans que le contraste nuise à l'effet de l'ensemble, un changement de rhythme et de tonalité annonce l'apparition de Suzanne, au grand étonnement du comte et de la comtesse. Un trio très-mouvementé se développe aussitôt sans rompre l'unité du plan. L'arrivée de Figaro et l'*imbroglio* qui en résulte produisent un quatuor délicieux qui n'est pas sans analogie avec la couleur générale du *Matrimonio segreto* de Cimarosa, postérieur au chef-d'œuvre de Mozart. Survient le

jardinier Antonio, dont l'ivresse est accusée par une nouvelle forme rhythmique qui persiste jusqu'à la *stretta* de cette grande et admirable composition. Alors toutes les voix s'engagent dans un mouvement rapide, se distribuent en différents groupes, et s'échelonnent dans un vaste et magnifique ensemble. Ce finale est le modèle de tous ceux qui ont été écrits depuis, et il n'y a pas de doute que Rossini en a imité le plan dans le beau morceau d'ensemble qui termine le premier acte du *Barbier de Séville*. C'est le droit du génie de profiter des exemples du génie, et il n'y a que les impuissants qui se vantent de ne rien devoir à la tradition.

Le troisième acte des *Nozze di Figaro* commence par un duo entre Suzanne et le comte, qui lui demande un rendez-vous, dialogue d'une exquise délicatesse, où l'esprit de Beaumarchais est transformé en pure essence de sentiment. Mandini était admirable dans ce duo, que nous avons entendu si bien chanter à Paris par Garcia et Mlle Naldi, devenue depuis Mme de Sparre. Pour ne pas trop prolonger cette analyse, je mentionne seulement l'air du comte : *Vedro mentre respiro*, ainsi que le sextuor qui vient après, pour signaler plus particulièrement l'air de la comtesse : *Dove sono i bei momenti?* Il est précédé d'un récitatif d'un très-beau style, où l'on retrouve quelques accents de donna Anna du *Don Juan*. Mme Van den Heuvel-Duprez le chante au Théâtre-Lyrique avec une grande *maestria;* mais la cantatrice qui a laissé un souvenir ineffaçable dans ce morceau, plein de tendresse et de langueur, c'est Mme Mainvielle-Fodor, que les amateurs de l'art de chanter ne sauraient

avoir oubliée. Que pouvons-nous dire de l'adorable madrigal connu sous le nom du duo de la lettre, entre la comtesse et Suzanne? Est-il possible de trouver un diamant mélodique qui reflète de plus douces clartés, un badinage d'un ton plus parfait, où la sensibilité émousse et tempère mieux la malice de l'esprit? Est-ce que Beaumarchais a jamais entrevu le monde idéal où plane ici le génie de Mozart? Dans l'arrangement du Théâtre-Lyrique, le duo dont nous venons de parler est chanté par la comtesse et le page avec une nuance plus vive de sensibilité qui en altère la placidité. Du reste, Mmes Carvalho et Van den Heuvel le disent fort bien, malgré le point d'orgue qu'elles y ajoutent. Nous citerons encore l'air de Suzanne au quatrième acte, qui est précédé d'un récitatif un peu trop noble peut-être pour le caractère charmant de la jolie camériste. Mme Ugalde chante ce morceau, comme tout le rôle de Suzanne, avec beaucoup de verve et d'accent.

Par cette rapide esquisse de la partition des *Nozze di Figaro*, qui a déjà *soixante-douze ans* de date, on peut du moins se faire une idée des beautés de premier ordre qui s'y trouvent pour ainsi dire entassées. L'instrumentation de Mozart, sobre, claire, variée d'incidents et de modulations rapides qui colorent la mélodie sans l'étouffer, nourrie d'une harmonie savante qui laisse à la voix humaine une entière liberté d'allures, est un modèle qui a servi d'enseignement à tous les compositeurs dramatiques de notre époque, à Rossini surtout et à M. Auber dans la première phase de son talent. Ce sont les instruments à cordes, ce qu'on appelle dans les écoles le *quatuor*, qui for-

ment la base du discours symphonique de Mozart, qui n'emploie les instruments à vent, tels que le basson, le cor, le hautbois, qu'avec une extrême réserve, et lorsqu'il importe de prêter à la passion la forme qui lui est nécessaire pour toucher les cœurs. Sans doute l'orchestre de Mozart n'a pas l'éclat de celui de Rossini, qui a élevé le diapason des instruments à cordes de presque une octave, en semant partout et avec profusion les couleurs de sa belle et riche imagination; mais si l'auteur du *Barbier de Séville* a eu raison d'écouter son génie, de parler la langue de son temps et d'obéir à l'instinct passionné de son pays, il n'en est pas moins vrai que l'idéal où s'est élevé Mozart dans plusieurs morceaux des *Nozze di Figaro* n'a jamais été atteint par aucun compositeur dramatique. Le sourire de Mozart est, comme celui d'Homère, un peu trempé de larmes. Il n'a pas l'*alacrité*, la turbulence ni le mordant de la gaieté de Rossini, qui était digne de comprendre l'esprit de Beaumarchais. Entre les deux vient se placer la gaieté sereine et bénigne de Cimarosa. Les *Nozze di Figaro*, *il Matrimonio segreto* et *il Barbiere di Siviglia* sont trois chefs-d'œuvre qui non-seulement expriment la virtualité des trois génies qui les ont conçus, mais qui révèlent trois modifications différentes de la gaieté et de la sociabilité humaines.

1er juillet 1858.

XXIII

Alphonse. — Philidor.

Dans l'économie de l'ancienne société, il n'était pas rare de rencontrer des familles nombreuses qui, de génération en génération, étaient restées fidèles à la profession qui avait fait la fortune ou la célébrité du premier fondateur. Dans les arts manuels surtout, dans le petit négoce, et même dans le commerce plus étendu, ce phénomène se reproduisait très-fréquemment, car il était une conséquence et comme un prolongement des corporations et des jurandes qui formaient la base de l'organisation du travail. N'y avait-il pas des familles illustres vouées pour ainsi dire à la magistrature, à l'Église, à l'armée, et dont le nom se confondait presque avec la fonction publique dans laquelle il s'était perpétué ? Cette transmission de la profession paternelle devient plus difficile à mesure qu'on s'élève au-dessus du *métier* proprement dit : elle exige alors, pour se réaliser, un plus grand effort d'intelligence. Il y a eu cependant des familles de savants, telles que les Estienne, les Bernouilli, les Alde, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de citer. Dans les arts qui ont pour objet la manifestation du beau et l'expression de la vie morale, il semble moins aisé encore de léguer à son fils et de transmettre à sa postérité cette faculté plus ou moins grande de créa-

tion qui constitue le véritable artiste. On peut citer toutefois des familles de peintres et de graveurs, les Carrache en Italie, les Vernet en France, et quelques pâles successeurs des maîtres vénitiens. La musique aussi a été cultivée par des générations d'artistes portant le même nom, et dont la plus considérable de toutes est celle de Bach, en Allemagne, qui remonte au XVIe siècle, et qui subsiste encore de nos jours. Dans ce clan de musiciens, de mérites si différents, s'élève, comme un chêne vigoureux dans un taillis, la figure imposante du grand Sébastien. Les Philidor forment en France une de ces dynasties d'artistes musiciens, qui prend son origine au XVIIe siècle. Je voudrais esquisser la triste destinée d'un musicien modeste qui portait le même nom que le célèbre joueur d'échecs du café de la Régence, qui a été, avec Duni, Monsigny et Grétry, l'un des créateurs de l'opéra-comique.

Le seul roi de France qui ait aimé et cultivé la musique fut le triste fils d'Henri IV, qui a eu l'insigne bonheur d'être le père de Louis XIV. S'il fallait s'en rapporter aux historiens, et principalement au savant jésuite Kircher, non-seulement Louis XIII aurait fait des romances plus ou moins authentiques, mais il aurait composé une chanson à quatre voix : *Tu crois, ô beau soleil,* que Kircher a insérée dans sa vaste encyclopédie : *Musurgia universalis*. Quoi qu'il en soit du talent de compositeur de Louis XIII, chose toujours difficile à vérifier chez un roi qui a des maîtres de chapelle à son service, il est certain qu'il aimait la musique, et que sa cour était remplie de chanteurs et de joueurs de toute sorte d'instruments.

Vers le commencement du XVIIe siècle, il vint à Paris un jeune enfant nommé Michel Danican, qui était du Dauphiné. Il s'était adonné à l'étude du hautbois et parvint à se faire entendre de Louis XIII, qui s'écria ravi : « J'ai trouvé un second *Filidori*. » C'était le nom d'un célèbre virtuose italien, de la ville de Sienne, qui avait charmé la cour de France quelques années auparavant. Michel Danican, sous le nom francisé de Philidor, qu'il a transmis à ses successeurs, fut admis au nombre des musiciens de la chapelle du roi. De ses deux fils, Michel, l'aîné, se distingua aussi sur le hautbois, et fut membre de la chapelle royale. Il a même composé la musique de quelques opéras-ballets, sorte de divertissements qui ont précédé la création de l'opéra par Lulli. Le second fils du premier Philidor, André, qui entra à la chapelle comme joueur de viole, a laissé dans l'histoire un nom inséparable d'une collection précieuse de vieilles chansons françaises qu'il a copiées de sa main et dédiées à Louis XIV. Cette compilation, intéressante à plus d'un titre, se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, et renferme dans quelques volumes la musique originale de plusieurs comédies de Molière. Elle est souvent consultée par les curieux de nos jours, qui n'ont pas toujours la bonne foi d'avouer à quelle source prochaine ils vont chercher les raretés qu'ils éditent. Je passe rapidement sur cinq autres Philidor, tous musiciens, et parmi lesquels se trouve une cantatrice : je voudrais m'arrêter plus particulièrement sur le plus célèbre de tous, l'auteur du *Maréchal ferrant* et de *Tom Jones*.

François Danican Philidor, issu d'un second mariage de Michel, troisième du nom, naquit à Dreux le 27 septembre 1727. Il fut admis tout jeune à l'école des pages de la chapelle, qui avait son siége à Versailles, où il fit son éducation musicale. Ses études terminées, Philidor alla s'établir à Paris, où il vécut, tant bien que mal, en donnant des leçons et en copiant de la musique pour les amateurs. Tous les ans, il se rendait à Versailles pour y faire exécuter un motet de sa composition à la chapelle du roi, où se trouvaient plusieurs membres de sa famille. Après plusieurs années de tâtonnements et de distractions consacrées au jeu d'échecs, où il était devenu d'une force redoutable, après un voyage en Hollande entrepris pour se soustraire à des créanciers qui ont été la grande plaie de sa vie, Philidor retourna à Paris avec la résolution de se vouer au culte de l'art qui avait illustré sa famille. Le premier ouvrage dramatique que donna Philidor, après avoir vainement sollicité la place de surintendant de la musique du roi, fut *Blaise le Savetier*, opéra-comique en un acte, qui fut représenté avec succès au théâtre de la foire Saint-Laurent le 7 mars 1759. C'était l'année où Monsigny donnait son premier essai, *les Aveux indiscrets*. *Le Soldat magicien*, joué en 1760, et *le Jardinier et son Seigneur*, représenté le 18 février 1761, donnèrent à la réputation de Philidor une physionomie particulière au milieu des compositeurs aimables entraînés par leur vocation vers l'opéra-comique, genre modeste, qui exigeait plus d'esprit et de sentiment que de savoir. Philidor était, après Rameau, le meilleur musicien français de son époque. *Le Maréchal ferrant*, opéra-comique en

deux actes, représenté le 22 août 1761 et repris l'année suivante avec un grand succès, enfin *Tom Jones*, opéra-comique en trois actes, joué en l'année 1765, ont placé Philidor parmi les maîtres heureux qui ont le plus contribué à fonder un genre de spectacle où la musique, la gaieté du dialogue et le sentiment forment un ensemble d'effets tempérés qui a le privilége de plaire à la nation française. Philidor a écrit aussi plusieurs grands opéras : *Ernelinde*, en 1767, dont les chœurs sont restés célèbres ; *Persée*, poëme de Quinault, réduit et remanié par Marmontel ; enfin *Thémistocle*, en trois actes, qui fut d'abord représenté à Fontainebleau le 3 octobre 1785, et l'année suivante à Paris. En 1777, Philidor fit un voyage à Londres, où il resta deux ans, et y fit paraître son grand traité du jeu d'échecs. On assure qu'il y gagna beaucoup d'argent à jouer aux échecs contre plusieurs adversaires à la fois. De retour à Paris, Philidor trouva Grétry maître de la situation et l'idole du public. Il n'essaya pas longtemps de lutter contre un rival de génie, et, après son opéra de *Thémistocle*, qui n'obtint qu'un succès d'estime, il se résigna à n'être plus que le premier joueur d'échecs de son temps. Il passait sa vie au café de la Régence, où il était entouré d'admirateurs et de disciples zélés. Inquiété par les troubles de la Révolution, Philidor se réfugia à Londres, où il est mort le 30 août 1795. Comme Haendel et le grand Sébastien Bach, Philidor est mort aveugle, ce qui ne l'empêchait pas de jouer aux échecs contre trois adversaires à la fois, et de gagner les trois parties qu'il menait de front.

On ne joue plus depuis longtemps les opéras de

Philidor. Je n'ai jamais vu au théâtre aucun des ouvrages qui ont fait la réputation de ce compositeur distingué. J'ai lu quelques-unes de ses meilleures partitions, *le Maréchal ferrant*, *Tom Jones*, et plusieurs morceaux d'*Ernelinde*, qui, jusqu'à la fin de l'Empire, faisaient encore partie du répertoire des concerts. Il y a de la franchise dans la musique du *Maréchal ferrant*, du rhythme surtout, et une certaine tenue de style assez rare parmi les musiciens d'instinct qui écrivaient alors pour l'Opéra-Comique. On pourrait citer de ce petit ouvrage, qui s'est longtemps maintenu au répertoire, l'air de basse de l'introduction : *Chantant à pleine gorge*, le trio piquant qui termine le premier acte, un air de soprano, un autre de ténor, petits morceaux où domine cette musique imitative qui a toujours été le côté faible de l'école française, et dont Grétry nous a donné la théorie dans ses Mémoires. Dans *Tom Jones*, on remarque un très-bel air de basse où sont reproduites avec verve et beaucoup de talent toutes les péripéties de la chasse. Dans ce genre de musique pittoresque, on n'a rien écrit de mieux que le morceau que je viens de citer. Il y a plus d'ampleur que de variété dans les chœurs de l'opéra d'*Ernelinde*, qui ont été pendant si longtemps l'objet de l'admiration des amateurs. Placé entre Monsigny, dont il n'a pas le naturel ni la sensibilité pénétrante, et Grétry, qui lui est supérieur par l'originalité et l'abondance des idées mélodiques, par la grâce, la verve et la souplesse de sa gaieté, Philidor, qui avait fait de meilleures études musicales que ses deux illustres contemporains, n'a pu, comme eux, survivre au temps qui l'a vu naître, et dans lequel

s'est développé son talent, qu'on a beaucoup trop exagéré d'ailleurs. Aucun des ouvrages de Philidor ne pourrait être repris de nos jours avec quelque espoir de succès. La reprise du *Déserteur*, de Monsigny, a eu cent représentations il y a quelques années, et on ne cesse d'applaudir les mélodies touchantes de *Richard Cœur de Lion*, la grâce et la gaieté de *l'Épreuve villageoise* et du *Tableau parlant*, de Grétry. C'est qu'après tout il n'y a que le génie ou le sentiment qui intéressent la postérité, tandis que l'esprit et le talent ne dépassent guère les limites du siècle où du pays où ils se sont produits. Le nom de Philidor restera pourtant dans l'histoire de l'art français comme l'un des fondateurs d'un genre de plaisir tout aimable et éminemment national, l'opéra-comique.

Celui dont je m'occupe, Alphonse Philidor, naquit à Paris le 25 février 1814. Son père était employé au ministère de la justice. Alphonse entra de très-bonne heure au Conservatoire de Paris. Il s'y fit bientôt remarquer par son aptitude et sa docilité, et, après quelques années d'études, il remporta un premier prix de solfége. Admis dans la classe de Baillot, homme excellent, artiste du plus grand mérite, qui a formé cette admirable école de violonistes dont l'Europe ne conteste pas la supériorité, Philidor ne fut pas indigne des conseils d'un si grand maître, puisqu'il obtint une mention honorable au concours où le célèbre Artot, mort depuis en Amérique, sortit vainqueur de ses nombreux rivaux. Philidor, qui avait besoin de gagner promptement de quoi se suffire, ne persévéra pas davantage et se jeta résolûment dans le courant de la vie parisienne. Il entra d'abord

comme simple violon dans un de ces orchestres de petit théâtre, pépinières de musiciens et d'instrumentistes d'où sortent souvent des talents de premier ordre. Quel est le virtuose célèbre qui n'a pas fait l'apprentissage de la vie et de son art dans l'un de ces corps francs qui se tiennent au bas de la rampe de l'une des innombrables salles de spectacle qui remplissent Paris, les barrières et la banlieue? On formerait des orchestres excellents pour le monde entier, si l'on réunissait tous ces intrépides instrumentistes qui, pour trente ou quarante sous, vont chaque soir faire danser les hommes ou les chevaux, et qui, depuis le Théâtre-Français jusqu'aux scènes des Funambules ou du Luxembourg, remplissent les entr'actes de quelque joyeuse contredanse. On les voit pendant la durée de la pièce lire des journaux, un roman, des brochures, tout en dévorant un petit pain, qui ne les empêche ni de dormir ni de rêver à la gloire. Philidor fit largement l'expérience de cette vie de joyeuse misère. Il s'éleva même jusqu'au rang de chef d'orchestre d'un petit théâtre où il acquit l'habitude de conduire ses confrères et d'accompagner les chanteurs. C'est là, je crois bien, qu'il fut remarqué par un homme intelligent, M. Colleuil, alors directeur de la troupe de comédiens et de chanteurs qui desservait les villes d'Orléans, de Blois et de Tours. Après quelques années d'une existence vagabonde, mais laborieuse, pendant lesquelles Philidor donna des preuves de talent tant comme violoniste que comme chef d'orchestre, le hasard le conduisit à Vendôme, qui faisait partie de la circonscription théâtrale de M. Colleuil. Il se fit entendre dans deux représentations pu-

bliques, où il exécuta pendant l'entr'acte le cinquième air varié de M. de Beriot. Son jeu facile, brillant, plein d'élégance et d'une irréprochable justesse, fut vivement apprécié par le public. On fit à l'artiste des propositions honorables pour l'attacher comme professeur de violon au collége de Vendôme. Philidor se laissa séduire par la perspective d'une vie plus calme que celle qu'il avait menée jusqu'alors et par les douceurs d'un bien-être plus certain. Il accepta les offres qu'on lui faisait, et se fixa à Vendôme en 1835. C'est là que je l'ai connu.

Vendôme, dans le département de Loir-et-Cher, est l'une des rares petites villes de France qui ont un nom dans l'histoire générale du pays. Elle est fort ancienne, et, comme on dit, son origine se perd dans les ténèbres du temps. Dès le moyen âge, Vendôme eut des princes renommés, une abbaye de bénédictins, qui remonte au XIe siècle, et dont les annales s'entremêlent constamment avec celles de l'Église. La ville possède un beau temple du style gothique fleuri du XVe siècle, qui est classé parmi les monuments historiques, l'église de la Trinité, les restes d'un château fort, qui a joué un rôle important dans l'histoire de la monarchie, et qu'Henri IV n'a pu prendre qu'à coups de canon, enfin un collége célèbre fondé en 1620 par César de Vendôme, le bâtard d'Henri IV et de la belle Gabrielle d'Estrées. Les derniers ducs de Vendôme descendent de cette branche vigoureuse d'Henri IV, et parmi eux on remarque le grand capitaine qui a raffermi Philippe V sur le trône d'Espagne. Après la mort du généralissime de Philippe V, Vendôme et ses dépendances furent réunies à la couronne, en 1712.

Le collége où Philidor se vit accueilli comme professeur de violon a joui d'une grande réputation, surtout pendant la Révolution et les dix premières années de ce siècle. Il fut pendant longtemps dirigé par les oratoriens, qui, appelés en 1620 par César de Vendôme, s'installèrent dans un ancien bâtiment reconstruit depuis, et dans lequel existait un hôpital de Saint-Jacques dont le nom se trouve mentionné dans plusieurs vieilles chroniques. Les oratoriens y instruisirent avec succès une nombreuse jeunesse, jusqu'à la suppression des ordres religieux par l'Assemblée constituante. Alors deux anciens oratoriens sécularisés, MM. Dessaignes et Maréchal, qui avaient embrassé avec ferveur les idées des temps nouveaux, prirent la direction du vieil établissement de Vendôme. Secondés par les meilleurs professeurs qu'ils purent trouver parmi les débris des anciennes corporations enseignantes, ils menèrent à bien leur entreprise et furent largement récompensés de leurs efforts. Après la mort des deux associés, M. Maréchal-Duplessis, fils de l'un d'eux, homme distingué, qui a été un brillant élève de l'ancienne école normale supérieure, prit à son tour la direction du collége de Vendôme, qu'il a conservée, à travers des fortunes diverses, jusqu'en 1847, année où ce bel établissement fut érigé en collége royal. L'ancienne institution des oratoriens prospère aujourd'hui sous la main de l'État comme par le passé, tandis que le fameux collége de Pontlevoy, qui est dans le même département, ne peut se soustraire à l'influence cléricale. Il est sorti du collége de Vendôme un grand nombre d'hommes distingués dans toutes les carrières. Le trop

fameux Fouché, de Nantes, n'a-t-il pas professé les mathématiques au collége de Vendôme quelques années avant la révolution? Le duc de Chartres, devenu depuis le sage roi Louis-Philippe, se trouvait en garnison à Vendôme en 1789, où il sauva un homme qui se noyait dans le Loir. La population, reconnaissante de cet acte de dévouement, lui décerna une couronne civique, et le prince parut devant une réunion de citoyens où il jura de rester fidèle aux principes de la révolution qui se préparait alors à régénérer le monde. Il a prouvé, par les dix-huit années de paix et de grande liberté qu'il a données à la France, que ce serment de sa jeunesse était l'expression sincère de son âme. C'est à Vendôme aussi qu'en 1796 ont été jugés par la haute cour nationale, condamnés et puis exécutés, Babeuf et les partisans de ses tristes doctrines. Faut-il rappeler d'autres noms d'hommes diversement célèbres sortis du collége de cette ville, MM. Decazes, Dufaure et Balzac, qui a placé à Vendôme la scène de plusieurs de ses romans, entre autres celle de *Louis Lambert?* J'allais presque oublier de citer la grande réputation littéraire de ce joli pays, Ronsard, *prince des poëtes français et gentilhomme vendômois*, comme il se qualifiait lui-même. Il est né dans le château de la Poissonnière, situé à deux lieues de Montoire, petite ville du Bas-Vendomois.

L'an que le roi François fut pris devant Pavie,
Le jour d'un samedy, Dieu me presta la vie,
Le onzième de septembre, et presque je me vy,
Tout aussitôt que né, de la parque ravy.

Ce château de la Poissonnière, où Ronsard est venu

au monde, comme il le dit, le 11 septembre 1524, l'année même où François Ier fut fait prisonnier à la bataille de Pavie, est aujourd'hui la propriété d'un homme de goût, qui l'a fait restaurer dans le style de l'époque où il était la résidence de ce poëte qui a failli détourner la langue de Marot, de Rabelais, de Montaigne, de Molière et de Voltaire, de son cours naturel. Ronsard a perdu heureusement son grec et son latin à cette œuvre ingrate, et il n'a laissé après tout que le nom pompeux d'un réformateur qui a méconnu l'esprit de son temps et de son pays. On pourrait citer bien des politiques qui n'ont pas été plus heureux dans leurs projets de réaction que le chantre fastueux de *la Franciade*. On trouve encore dans la population vendômoise quelques gouttes du sang d'Henri IV, et même de Racine, ce qui paraît plus étonnant; on voit que c'est une terre privilégiée, qui se rattache à l'histoire générale du pays par de nombreuses ramifications.

La situation de Vendôme est délicieuse. Placée au pied d'un château féodal dont les ruines pittoresques s'aperçoivent de loin et dominent le paysage, la ville, qui avait été primitivement enfermée par des fossés et des remparts, s'étend et s'éparpille dans une jolie vallée qui va s'élargissant jusqu'à Montoire et de Montoire jusqu'à Château-du-Loir, à dix lieues de distance. Les deux collines qui enferment la vallée, et que le regard embrasse sans efforts, sont chargées de vignobles, de hameaux et de jolies maisons de plaisance qui sourient au voyageur. Le Loir, qui coule paisiblement le long de la vallée, au bas de l'une des deux collines dont il reflète la végétation,

est une jolie rivière aux eaux calmes, transparentes et fécondes pour les riverains. Le caractère de ce gracieux pays, situé au centre de la France, n'est ni l'activité bruyante de l'industrie compliquée des grandes villes, ni le mouvement sérieux du commerce extérieur, ni l'aspect plantureux des provinces grasses et fortes des extrémités du pays, telles que la Normandie, la Lorraine, l'Alsace et le Dauphiné. Une terre facile et douce au laboureur, une activité contenue par l'absence de grands besoins, de l'aisance sans richesses, un bien-être assez général, de la mollesse et des passions modérées comme le climat, voilà ce qui constitue la physionomie morale et physique du Vendomois, qui tient beaucoup de la Touraine, dont le Tasse a si bien dessiné la population, il y a trois cents ans.

Alphonse Philidor fut accueilli avec bienveillance par la société de la ville de Vendôme. Indépendamment de la rétribution fixe qu'il recevait de l'administration du collége, il eut un grand nombre de leçons particulières qui rendirent sa position agréable et sûre. Il était reçu dans les meilleures maisons, choyé et bien vu de tout le monde. On appréciait son talent, on aimait sa personne et son caractère facile, qui était celui d'un joyeux enfant de Paris, prompt à s'amuser de tout, et que rien n'attriste. Il était d'une taille ordinaire, svelte, étourdi, d'une physionomie vive, qui promettait plus d'esprit qu'il n'y en avait au fond de sa frêle intelligence. Il ne savait guère que la musique, qu'il avait étudiée plutôt en virtuose qu'en homme qui veut en connaître tous les principes. Il ignorait à peu près l'harmonie, et n'avait

que de vagues notions des lois de la composition. Il lisait imperturbablement et rapidement la musique des autres, qu'il rendait avec goût lorsqu'elle était appropriée aux moyens de son exécution brillante, facile, et plus gracieuse que forte. Il manquait d'énergie dans son coup d'archet et de passion dans l'expression des chefs-d'œuvre des maîtres lorsqu'il avait la témérité de les aborder, ce qui était rare, parce que Philidor était modeste et ne visait pas plus haut que ne le permettait la nature de son talent. Ce talent, qui était réel, était plus à l'aise dans la musique de fantaisie, dans les compositions des virtuoses modernes qui exigent de la grâce, du sentiment, plus que du style, de la force et de la sonorité. Philidor était surtout un excellent professeur d'accompagnement, un maître soigneux, patient et clair dans ses démonstrations. Il joignait à ces qualités celle non moins précieuse de ne jamais importuner ses élèves des fruits de ses veilles et de son inspiration. Il se rendait justice, et il ne croyait pas, comme tant de médiocrités qui affligent le commerce de Paris de leurs productions infimes, que, parce qu'il avait un talent de virtuose aimable, il eût pour cela le droit de prétendre à la plus haute faculté de l'art, celle de la composition.

Philidor, dont la position était solidement établie, se maria en 1836 avec une jeune et très-jolie personne de Vendôme, qui ne manquait pas d'un certain talent sur le piano. Ce mariage, qui se fit sous les auspices d'une femme d'esprit et de cœur, Mlle Soye, n'eut pas tous les bons résultats qu'on pouvait en espérer. Les premières années cependant furent heureuses et

brillantes. Ils étaient jeunes tous deux et paraissaient bien assortis. Ils aimaient le plaisir et se rendaient agréables à la société vendômoise, qui leur témoignait une véritable sympathie. Tous les ans, ils donnaient un concert fructueux où les familles distinguées de la ville et des environs s'empressaient de se rendre. Accueillis partout avec une extrême bienveillance, la vie leur souriait, et chacun semblait avoir à cœur de leur en faciliter le cours. Quoique Vendôme soit un ancien nid de moines, car il y en avait de tous les ordres, de toutes les couleurs et de tous les sexes, on y aime le plaisir. A l'époque dont je parle, la société de cette petite ville, dont la population ne s'élève pas à plus de huit mille âmes, présentait une réunion de personnes éminemment remarquables par la culture de l'esprit, par le goût et l'urbanité des manières. Pourquoi ne citerais-je pas M. de La Porte, dont l'esprit aimable et le caractère facile attiraient à son beau château de Meslay, une véritable oasis, tout ce qui avait quelque mérite, sans acception d'opinion ; M. Adrien de Sarrazin, esprit fin et causeur aimable, dont le recueil de nouvelles, publié sous l'Empire, *le Caravansérail*, n'est peut-être pas entièrement oublié ; Mme la marquise de Quinemont, si parfaitement bonne, dont la grâce et l'exquise politesse rappelaient le ton et les manières de l'aristocratie française, quand il y en avait une ? Femme de talent et d'imagination, d'un cœur chaud et généreux, Mlle Soye groupait facilement autour d'elle tout ce qui s'élevait au-dessus du vulgaire. De grands artistes venaient la visiter et se trouvaient heureux de mériter son approbation éclairée ; nous ci-

terons entre autres M. Ernst, violoniste éminent dont la réputation s'étend dans toute l'Europe. Mlle Soye était fort liée avec M. de La Porte, qui avait pour elle une véritable affection, et avec Mme Auguste de Trémault, qu'il suffit de nommer pour donner l'idée d'une de ces natures d'élite qui s'imposent tout naturellement à l'estime et à l'admiration des hommes. C'est au milieu de ce monde très-choisi que vivait aussi M. Maurice de Saint-Aguet, à qui l'on doit cette gracieuse inspiration du *Fil de la Vierge*, qu'il m'est presque interdit de louer. Voilà quels étaient les principaux représentants de cette agréable société de Vendôme, au milieu de laquelle Philidor et sa femme apparaissaient comme des enfants gâtés dont on aime jusqu'aux défauts.

Ils vécurent ainsi heureux pendant plusieurs années, lorsque la faible intelligence de Philidor parut se troubler. Il contracta des besoins de luxe parfaitement inutiles dans la position modeste qu'il occupait. Il devint joueur, et, moins heureux que celui dont il portait le nom, il perdait des sommes qui dépassaient les ressources qu'il avait pour les payer. D'autres disgrâces ne tardèrent point à s'accumuler sur ce pauvre artiste, que tout le monde cherchait à sauver du naufrage. Sa femme mourut, et il resta seul, pauvre et déjà déconsidéré, avec quatre enfants. Il essaya de lutter contre le courant qui l'entraînait à sa perte, et un nouveau mariage, qui menaça de le compromettre gravement, ne fit que précipiter sa chute. Toutes les maisons se fermèrent alors devant le malheureux Philidor, même celle de Mme de Tremault, qui fut la dernière à prendre cette détermination

douloureuse. Il lui fallut quitter Vendôme. Philidor se réfugia à Blois vers la fin de l'année 1847. Il fut accueilli dans cette ville mieux encore qu'il ne pouvait l'espérer. Il y trouva des élèves et des protecteurs qui s'intéressèrent à lui, et qui cherchèrent à le tirer de l'abîme où il était tombé. Malheureusement il était trop tard. La secousse avait été trop forte pour ce caractère débile, et Philidor n'avait jamais eu une conscience bien nette de l'abjection qui l'enveloppait de toutes parts. Adonné à des habitudes grossières, il perdit le peu de raison qui lui restait, et il dut être enfermé dans la maison des aliénés de Blois. On l'y traita avec beaucoup d'égards et de douceur, car sa folie était des plus bénignes. Philidor avait la liberté d'aller donner des leçons en ville accompagné d'un domestique, qui avait surtout pour mission de l'empêcher de boire du vin ou des liqueurs. Dans l'intérieur de l'établissement d'aliénés, Philidor se rendait utile en jouant du violon devant ses compagnons d'infortune, parmi lesquels il avait organisé des concerts périodiques qui attiraient même les amateurs du dehors. On sait que la musique a une très grande influence sur les aliénés ; depuis que cette triste maladie de la pauvre espèce humaine est devenue un objet particulier d'étude, la science a cru y trouver un moyen puissant de diversion bienfaisante et souvent aussi de guérison. Philidor passa plusieurs années, entouré de soins délicats, dans cette maison, où venaient le visiter de temps en temps quelques personnes de Vendôme qui lui avaient conservé de l'affection. Il paraît que son talent n'avait rien perdu de la grâce et du charme qui l'avaient distingué

autrefois. Un homme de goût, M. l'abbé Pornin, qui n'est point étranger à la musique ni à l'art de jouer du violon, allait souvent entendre Philidor, qui, à travers les lueurs de sa faible raison, retrouvait parfois les inspirations de ses beaux jours. Cependant les ombres s'épaississaient dans ce cerveau troublé par tant de vicissitudes. Il vécut encore quelque temps comme une larve errante, et puis il s'éteignit dans l'automne de l'année 1854, âgé de quarante ans.

Ainsi finit un artiste de mérite, un violoniste d'un talent plein de charme et de facilité, qui avait été un élève distingué de Baillot, et qui portait un nom illustre, celui de Philidor, l'un des créateurs de l'opéra-comique.

15 août 1858.



XXIV

L'art de chanter, par M. Panofka. — Un concert de M. Fétis.

A quoi peuvent servir les méthodes qui ont pour objet l'art de chanter? Ce n'est pas assurément à faire l'éducation de ceux qui les achètent, car il n'y a rien de plus inutile à l'élève qui veut apprendre à chanter qu'un livre où est exposée la théorie d'un art d'imitation qui vit d'exemples et de bons modèles. En effet, s'il y a une chose au monde qu'on ne puisse apprendre sans un maître qui vous guide, c'est l'art d'exprimer les sentiments du cœur par les modulations savantes de la voix humaine. Comme tout ce qui sert à la manifestation de la vie morale, le chant se compose d'un ensemble de détails matériels et de nuances de sentiment, d'exercices physiques et d'analyse, qu'il est à peu près impossible d'indiquer par des signes. Même en ne s'occupant que de la simple vocalisation qui a pour objet l'assouplissement de l'organe, comment s'y prendre pour éclairer l'élève, sans le concours du maître en personne, sur la manière de filer un son, de le dilater successivement, sans cahots et sans déchirement, d'en former un tout qui ait son commencement, son milieu et sa fin? Comment expliquer par la parole abstraite ce que c'est qu'une phrase musicale, quelle est l'importance d'un trait, d'une inflexion, de ces mille petits orne-

ments qui caractérisent le style et qui doivent orner l'idée mélodique, sans en altérer le caractère? La difficulté redouble, si l'on s'aventure dans le domaine de l'expression. Une méthode de chant sans un professeur qui la commente, l'explique et la vivifie, est encore plus inutile à l'élève dépourvu d'expérience que la grammaire d'une langue étrangère dont on n'aurait jamais entendu prononcer un mot. Mais alors, répétera-t-on, à quoi peut servir la publication d'un livre sur l'art de chanter? A donner une idée de l'enseignement du professeur, à présenter un choix de bons exemples aux élèves qui viennent prendre ses conseils.

La première condition pour composer une bonne méthode de chant, c'est d'être soi-même un chanteur exercé. Ici la théorie est presque inséparable de la pratique, et l'une ne peut guère se concevoir sans le concours de l'autre. Il y a sans doute des exceptions à cette règle, mais elles sont rares, et les musiciens qui peuvent enseigner avec succès un art dont ils ne possèdent pas le mécanisme sont des hommes éclairés qui parviennent au même résultat à force de pénétration et de rapprochements ingénieux. Ce n'est pas à dire que, parce qu'on sera un grand virtuose, un interprète éloquent des chefs-d'œuvre de l'art, on possédera aussi les qualités nécessaires à un bon professeur. L'enseignement exige un tact, un goût et un discernement tout particuliers. Il faut savoir dégager la règle générale au milieu de nombreuses exceptions qui l'accompagnent, bien saisir la nature et l'aptitude de chaque élève, afin de le soumettre aux exercices les plus propres à le conduire au but désiré,

car toutes les voix et toutes les organisations ne peuvent pas être dirigées de la même manière; il faut connaître à fond les différentes écoles et la propriété de chaque style, être initié aux secrets de l'harmonie et même à ceux de la composition, avoir fait une étude sévère de la langue et de la littérature de son pays, sans être complétement étranger à celles de l'antiquité, qui renferment un si riche dépôt d'observations exquises de vérités éternelles sur tous les arts. En un mot, un professeur de chant doit être un homme d'un goût sûr, éclairé, habile, qui, sans système préconçu, sans étalage d'une science inutile, sache appliquer le petit nombre de règles reconnues, en les modifiant selon la diversité des individus, des pays et des écoles. Semblable à un médecin expérimenté qui sait varier la dose de ses médicaments selon le tempérament de ses malades, un professeur de chant doit mettre dans la distribution de ses conseils une mesure et une variété de procédés que lui imposent la délicatesse et la mobilité des organisations humaines.

Telles sont aussi les idées raisonnables émises par M. Panofka dans l'avant-propos de l'ouvrage qu'il vient de publier. M. Panofka est un homme intelligent, un musicien de mérite, qui, après s'être distingué comme violoniste, a cru devoir abandonner la carrière qu'il avait parcourue avec succès pour s'adonner à l'étude de l'art de chanter, qui a eu toujours de l'attrait pour lui. De nombreux voyages dans les différentes parties de l'Europe, la fréquentation des plus célèbres virtuoses de notre temps, le goût de l'observation et surtout la connaissance du violon, dont le mécanisme a tant d'analogie avec celui de la

voix humaine, ont encouragé M. Panofka à consigner dans une méthode le résultat de ses études et de son expérience. Mais pour mieux faire apprécier l'ouvrage de M. Panofka, peut-être n'est-il pas inutile de montrer ce qu'a été pendant longtemps l'art de chanter en France.

Jusqu'au commencement du XVIIe siècle, l'histoire de la musique en France se confond avec celle de toute l'Europe. Excepté les chansons et les romances populaires, dont le tour naïf, tendre et malin, témoigne du caractère de la nation qui les a vues naître, il n'y a pas de musique française proprement dite avant le règne de Louis XIV. Les grands contre-pointistes belges et français des XVe et XVIe siècles, qui ont tant contribué aux progrès de la partie scientifique de l'art de combiner les sons, n'ont pas de physionomie particulière. Ce n'est qu'à partir du changement que subit la tonalité du plain-chant et de l'apparition de la modulation chromatique, que le caractère individuel de chaque peuple se révèle dans les formes mélodiques.

L'art de chanter avait déjà fait des progrès assez sensibles, avant que Lulli vînt lui donner une direction plus large et plus sévère. Sous Louis XIII et pendant la minorité de son successeur, on chantait beaucoup, en s'accompagnant du luth ou du téorbe, *les airs de cour à plusieurs parties ou à une seule voix*, de Bailly, de Guedron, et particulièrement ceux de son gendre Boesset, qui jouissait d'une grande vogue. Tous trois avaient occupé successivement la place de surintendant de la musique du roi. Il y avait aussi une foule d'airs de danse, comme menuets,

bourrées, courantes, sarabandes, gavottes, villanelles, brunettes, que l'on composait d'abord pour des instruments, et sous lesquels on mettait des paroles plus ou moins bien appropriées. C'était une imitation de ces *canzonette* et *villote napoletane*, qu'on chantait en dansant, pendant le XVIe siècle, en Italie. Tout le monde sait que Lambert, le beau-père de Lulli, fut un maître de chant très-estimé, dont l'esprit, le goût et le talent étaient recherchés par les hommes les plus illustres de son temps, et faisaient le charme de la cour et de la ville.

Il existe un ouvrage intéressant sur l'enseignement du chant à l'époque de Lambert et pendant la première moitié du XVIIe siècle, les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant français*, par de Bacilly[1]. Ce Bacilly était un prêtre de la Basse-Normandie, où il naquit vers 1625. Il vécut à Paris au milieu de la meilleure compagnie, et se fit une réputation par des compositions légères. Son livre prouve que c'était un homme d'esprit qui avait beaucoup réfléchi sur la musique, et particulièrement sur l'art de chanter. Dès le premier chapitre, il donne une très-bonne définition de l'art dont il s'occupe, et dans le chapitre dixième, Bacilly énumère quelles sont les qualités nécessaires à un bon professeur de chant, lequel, dit-il, doit avoir de la voix pour se faire entendre, car on n'apprend pas le chant avec des livres; il faut qu'il sache distinguer le fort et le faible de chaque élève, et qu'il ait une connaissance approfondie de la langue française.

1. Paris, 1668.

Dans un autre passage fort important, Bacilly traite la question de savoir comment les paroles doivent se marier avec la musique. Il s'agit ici de l'une des plus grandes préoccupations de l'école française. « La principale critique, remarque-t-il, qu'on puisse faire d'un morceau, c'est de dire que le chant ne convient pas aux paroles. Il est vrai que la plupart des compositeurs tombent dans ce défaut, soit par ignorance de la langue française, soit pour vouloir *trop philosopher et raffiner sur la signification des mots;* car on les blâme souvent mal à propos, et l'on trouve mauvais un air où l'auteur *a oublié de mettre les notes élevées sur des paroles qui signifient des choses hautes, comme le ciel, les étoiles, ou des notes basses sur les mots terre, mer, fontaine;* en sorte qu'on s'imagine que le chant est mal appliqué aux paroles, s'il n'exprime le sens de *chaque mot en particulier.* » Ces observations de Bacilly sont très-curieuses en ce qu'elles nous apprennent que, de très-bonne heure, le goût de la nation tendait à chercher dans la musique bien moins l'expression d'un sentiment, que la traduction logique d'une vérité de l'esprit. Sauf la différence des moyens, on peut affirmer que c'est là le principe qui dirige Lulli, Rameau, Gluck, Grétry et toute l'école française. Cette théorie, qui met le respect de la grammaire avant l'émotion du cœur, et qui se préoccupe bien plus de satisfaire les susceptibilités de l'intelligence que de soulever les transports de l'âme, forme le caractère de notre système dramatique.

L'œuvre de Lulli, qui vint compléter les merveilles du grand siècle et doter la France d'un art nouveau, confirme la vérité de cette remarque. Dans les opéras

de cet homme de génie, la musique n'est qu'un accessoire de la parole, qu'elle suit d'un pas timide, sans oser trop s'écarter du sentier qu'on lui a tracé. L'idée mélodique y existe à peine ; elle est courte, mal assise, embarrassée de petites notes accessoires et presque dépourvue de rhythme. Le caractère en est habituellement triste et peu varié. A part quelques chœurs et quelques airs de ballet, un opéra de Lulli n'est vraiment qu'un long récitatif, une déclamation notée, une sorte de mélopée où la musique sert d'enveloppe transparente à la parole. On conçoit que, pour interpréter une œuvre pareille, il ne fallait pas une très-grande habileté vocale. Lulli n'aimait pas les fioritures d'un certain développement, la succession rapide de plusieurs notes liées ensemble qu'on appelait alors des *doubles*, et qu'aujourd'hui on nomme *roulades*, car un jour qu'il faisait chanter par son ténor Boutelou une cantate de Lambert où il y avait de tels ornements, il dit au virtuose : *Gardez les doubles pour mon beau-père, et dites-moi cela simplement.* Il paraît en effet que le style de Lambert était assez fleuri, et que, dans ses compositions comme dans son enseignement, il imitait la méthode italienne, dont il avait pu étudier l'esprit dans les cantates de Carissimi, de Bassani, et dans les duos de Bononcini, qu'on chantait beaucoup à la cour et dans la haute société avant l'avénement de Lulli et la création du drame lyrique.

Rameau ne fit que continuer le système de Lulli, en l'agrandissant un peu par des chœurs plus nourris et par des accompagnements plus variés. Sa phrase mélodique est aussi courte et aussi tourmentée,

et les opéras de ce musicien remarquable n'ont eu aucune influence bienfaisante sur l'art de chanter. Mlle Fel et Jeliotte, pour lesquels il a composé les principaux rôles de ses ouvrages, n'étaient guère plus habiles que la Rochois et Boutelou, leurs prédécesseurs. C'était toujours la même déclamation pompeuse, parsemée de *trilles*, de *ports de voix* et de *coulés*, qui étaient pour l'oreille ce que le style *rocaille* est pour les yeux. Cependant le goût et l'art de l'Italie pénétraient encore une fois en France et s'y créaient de nombreux partisans parmi les hommes les plus éclairés de la nation. Une troupe de bouffons qui vint à Paris en 1752, et qui fit entendre les opéras charmants de Pergolèse, de Vinci, de Leo, souleva une polémique bruyante entre les partisans exclusifs de la musique française et ceux de la musique italienne, dont Jean-Jacques Rousseau fut le champion le plus éloquent, si ce n'est le plus impartial. Les fameux virtuoses Farinelli et Caffarelli étaient venus aussi chanter successivement aux concerts spirituels, où ils avaient émerveillé le peu de vrais amateurs qui s'y trouvaient. Enfin Duni, Monsigny, Grétry, inspirés par la mélodie élégante, douce et facile de Galupi et de ses contemporains, empruntèrent à l'Italie une nouvelle forme de l'art et donnèrent à la France la comédie lyrique. C'est au milieu de ce mouvement de rénovation musicale qu'apparut en 1774 le génie de Gluck.

Que venait-il faire? Réformer aussi le drame lyrique, où la musique, purgée de toutes les sensualités vocales dont l'avaient surchargée les virtuoses de l'Italie, ne fut plus que l'expression sévère de la

passion. Le despotisme des *sopranistes* et des *prime donne* avait empiété d'une manière intolérable sur le domaine de la création. Le compositeur et le poëte n'étaient souvent que des espèces d'ouvriers chargés de tracer un canevas dans lequel pussent se déployer la fantaisie et les caprices de l'interprète. C'était la subversion de toute vérité et de toute illusion dramatique. Gluck voulut que tous les éléments d'un opéra fussent subordonnés à l'intérêt des situations, et que *le chant des muses fît cesser celui des sirènes*, selon sa belle expression; mais, poussé par la contradiction, il exagéra son principe, et, à part les heureuses inconséquences que commit son imagination aussi tendre que gracieuse, et les progrès que la musique avait faits depuis un siècle, on peut affirmer que l'œuvre de Gluck est le développement du système de Lulli et de Rameau. C'est encore de la déclamation plus voisine de la parole que de la musique. Aussi l'art de chanter, en se modifiant un peu, ne fit que changer de défauts : « car M. Gluck, dit un écrivain du temps, en rapportant en France un nouveau genre de musique, a dû changer la manière de chanter. Au lieu de l'exécution fade et languissante qu'on avait avant lui, il en a demandé une ferme et rapide, et on y a répondu par des saccades et des sons heurtés qu'on a fait passer jusque dans le récitatif. On a poussé des cris où il ne voulait que de la force, on a dénaturé le chant pour vouloir le rendre expressif. Nos chanteurs étaient en deçà du vrai point, l'impulsion que M. Gluck leur a donnée les a portés au delà. C'est lorsqu'ils auront saisi le juste milieu que les Français pourront se vanter d'avoir une méthode. »

Cette méthode existe de nos jours : elle est le résultat de l'influence qu'a exercée le Théâtre-Italien depuis l'époque où il s'ouvrit à Paris, en 1789, jusqu'à la fin de la Restauration. Le génie de Rossini, en faisant subir une nouvelle transformation à notre musique dramatique, força les chanteurs à faire des études de vocalisation auxquelles on ne les avait pas soumis jusqu'alors.

Il existe un grand nombre de méthodes de chant. Sans parler de celle du Conservatoire, qui a été publiée au commencement de ce siècle, il y a peu de virtuoses et de professeurs un peu célèbres qui n'aient cru avoir quelque chose à dire de nouveau sur cet art délicat, qui échappe pour ainsi dire à l'analyse. Parmi les ouvrages de ce genre qui ont eu le plus de retentissement, il faut citer la méthode de M. Emmanuel Garcia, frère de Mme Malibran. Dans ce livre intéressant, mais trop systématique, M. Emmanuel Garcia a payé un large tribut à une des manies de notre époque, celle de vouloir tout expliquer et d'embarrasser l'étude des beaux-arts d'une science fastueuse et souvent inutile. M. Panofka n'a pas entièrement échappé à ce travers ; sa méthode se divise en deux parties : la première est consacrée à l'étude physiologique des organes de la voix, subdivisée en différents chapitres qui traitent du son, du timbre, des registres, en donnant de minutieuses indications pour caractériser le genre et l'étendue naturelle de chaque voix. Tout cela est accompagné de pièces anatomiques qui représentent les ressorts matériels qui concourent à la formation du son. La seconde partie traite de la respiration, de l'émission du son,

de la manière d'égaliser les registres, et d'une foule d'exercices sur lesquels il est inutile d'insister. Vient ensuite un cahier de vocalisations appropriées à la nature de chaque voix, et l'ouvrage est complété par vingt-quatre vocalises pour les voix de *soprano* et *mezzo soprano*.

Il y a beaucoup de choses intéressantes dans la méthode de M. Panofka. Tout ce qu'il dit sur le timbre de la voix, sur l'enchaînement des différents registres, sur les limites naturelles qui les séparent, sur les notes caractéristiques et celles qui servent de transition, est d'un observateur judicieux. Ses vocalises sont écrites avec soin, et les différents exercices destinés à donner à l'organe la souplesse nécessaire atteignent le but que se proposait l'auteur. En somme, *l'Art de chanter* de M. Panofka est un ouvrage utile que le professeur consultera avec fruit, mais qui ne peut suffire aux élèves inexpérimentés : car, sans un maître qui dirige nos efforts, on n'apprendra jamais *il canto che nell'anima risuona*.

Le savant directeur du conservatoire de Bruxelles, profitant de quelques jours de loisir, est venu à Paris, où il a donné dans la salle Herz, le 14 avril, un de ces concerts de musique rétrospective qui ont eu tant de retentissement il y a une vingtaine d'années. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que l'idée de faire entendre au public parisien de la musique antérieure à la naissance du drame lyrique et différente des formes contemporaines appartenait à Choron, notre illustre maître. On nous a répondu, dans un journal spécial et tout dévoué à M. Fétis, qu'il était impossible de lui contester la pensée aussi

neuve que féconde des concerts historiques. Il s'agit de bien s'entendre. Dans les exercices publics de l'école de musique classique et religieuse fondée par Alexandre Choron, — exercices qui ont duré depuis 1822 jusqu'en 1830, où l'on voyait tout ce qu'il y avait alors à Paris d'hommes éclairés et curieux de connaître les monuments d'un art aussi mobile que la musique, — on a exécuté des fragments divers de l'œuvre de Palestrina, plusieurs madrigaux de Gesualdo et de Marenzio, *les Cris de Paris* de Clément Jennequin, appelé par les contemporains *Clemens non papa*, musicien flamand du XVI[e] siècle ; *la Bataille de Marignan*, par le même ; des cantates et des madrigaux de Scarlatti, les duos et les trios de Clari et de Steffani, les psaumes de Marcello, les oratorios de Haendel, l'oratorio de Graüm, les cantates de Porpora, etc. Or c'est bien là, ce nous semble, de la musique appartenant à des époques et des pays différents, depuis le XVI[e] siècle jusqu'à la moitié du XVIII[e], qui se fait remarquer surtout par l'avènement de Gluck. Si Choron n'a pas donné aux exercices publics qui avaient lieu tous les ans dans son école le nom de *concerts historiques*, il n'en remplissait pas moins les conditions, et c'est à lui encore une fois que revient l'honneur d'avoir fait entrevoir à l'élite du public parisien que la musique avait aussi ses origines et avait déjà vécu plus d'une semaine. Ce qui est tout aussi incontestable, c'est que M. Fétis a développé l'idée de Choron, qu'il l'a fécondée de ses recherches patientes et fructueuses, qu'il a éclairci un grand nombre de questions importantes, et rattaché les différentes formes de l'art à une loi de développement historique

qui est le fruit de ses investigations. On voit que nous sommes loin de vouloir amoindrir l'importance des travaux qu'on doit à M. Fétis. Mieux qu'aucun de ses prédécesseurs, M. Fétis a su apprécier le grand fait de la naissance de la modulation qui sépare la tonalité moderne de celle du plain-chant, et, sans vouloir examiner aujourd'hui si M. Fétis n'a pas exagéré une révolution qui n'avait point échappé d'ailleurs au P. Martini, il a le mérite incontestable de l'avoir caractérisée par un mot vraiment scientifique, celui d'*attraction*, qui suppose une série et des fonctions immuables dans les notes de la série, c'est-à-dire de la gamme diatonique.

Le programme du concert historique dirigé par M. Fétis était divisé en trois parties : *musique religieuse*, *musique de chambre* et *musique de danse*. Avant de procéder à l'exécution de ce programme intéressant, M. Fétis a exposé avec une grande facilité de parole des idées qui lui sont familières sur l'essence du beau, qui, pas plus que la vérité, ne saurait être soumis à la variabilité des goûts et des mœurs, et il a opposé cette doctrine à celle du progrès continu, qui est la grande illusion des esprits de notre temps. Peut-être le savant professeur n'a-t-il pas prévu toutes les objections que pourrait soulever sa doctrine spiritualiste, qui est celle de Platon et de saint Augustin, si on lui demandait comment il concilie cette inaltérabilité du beau avec la variété infinie des formes qui le manifestent dans l'histoire. Le beau, le juste et le vrai, qui sont les trois modes sous lesquels nous apparaît l'absolu qu'on nomme Dieu, comment les reconnaître au milieu des phénomènes variables

de la vie? Palestrina est-il aussi beau que Mozart, et alors comment expliquer l'immense progrès qui s'est opéré dans l'art musical depuis l'auteur de la messe du pape Marcel jusqu'à l'auteur de *Don Juan?* Peut-être le mot *idéal* mis à la place du beau soulèverait-il moins de difficultés, car l'idéal n'est pas toujours le même, il change avec les civilisations dont il est la plus haute expression, et c'est alors que Palestrina et Mozart peuvent être les représentants de l'idéal d'une époque donnée, sans qu'on ait à contester le progrès qui s'est opéré de l'un à l'autre.

Le premier morceau du programme, un *cantique à la Vierge* que chantaient les confréries italiennes vers la fin du xv[e] siècle, est une prière en chœur sans accompagnement. Le caractère en est doux et placide, et l'harmonie purement consonnante n'admet ni mouvement dans les parties, ni accent mélodique bien prononcé. C'est le gazouillement pieux d'une âme d'enfant ou de jeune fille. Le second morceau, un *Kyrie* en chœur tiré de la messe de Josquin Després intitulée *la*, *sol*, *fa*, *re*, morceau qui a été exécuté à l'école de Choron, et qui remonte à l'année 1504, est un tissu d'imitations dont le mérite consiste dans le mouvement des parties, et nullement dans l'idée ni dans l'expression musicale. L'*Ave Maria* à six voix, de Nicolo Gambert, maître de chapelle des empereurs Charles-Quint et Ferdinand, est plus compliqué et plus ingénieux encore que le morceau précédent, et se rattache au même ordre de faits. Ce n'est pas encore de la musique proprement dite, c'est de la dialectique de sons. Le *Salve Maria*, hymne en chœur de Palestrina, qui terminait la première partie, est au

contraire une prière d'une expression ineffable. C'est divin, et cependant réalisé avec les mêmes moyens qui étaient à la disposition de Nicolo Gambert : voilà le génie!

La *villanella* napolitaine à quatre voix qui ouvrait la seconde partie est une sorte de sérénade dont l'effet est surtout dans le rhythme, qu'on voit naître et se dégager péniblement des étreintes du contre-point. Les *frottole* vénitiennes à cinq voix, de Gastoldi, qui vivait à Venise en 1596, rentrent dans le même genre que le morceau précédent : c'est l'expression du bonheur de vivre et de se mouvoir. Le *dialogue sentimental*, pour violon, viole, basse de viole et violone, — tous appartenant à la famille des instruments à cordes, — par Henri Schütz, qui vivait en Allemagne à la fin du XVIe siècle, est un morceau des plus curieux où l'on commence à voir s'agiter une sorte de fantaisie. Contenue dans un dessin d'accompagnement un peu vague, la mélodie encore timide semble chercher une issue, une note caractéristique qu'elle ne trouve pas, et dire comme Leporello, dans le sextuor de *Don Juan :*

Più che cerco,
Men ritrovo
Questa porta sciagurata....

Il n'est pas inutile de faire remarquer que ce Schütz est un élève de l'école de Venise et de son illustre chef, Jean Gabrielli. Il faisait partie de ce groupe de musiciens allemands hardis et novateurs qui, au commencement du XVIIe siècle, s'éprirent de l'art et de la fantaisie de l'Italie. Le madrigal à cinq voix, par Rolland de Lassus, qu'on a exécuté ensuite,

est, comme l'a fait remarquer M. Fétis, animé d'un sentiment dramatique. C'est peut-être le seul madrigal où l'on trouve une voix dominante suivie des autres parties qui lui font cortége. Mais le morceau le plus remarquable de la seconde partie a été un chant espagnol à six voix de femmes, avec accompagnement de guitare, par Soto de Puebla, compositeur de la cour de Philippe II. Inspiré sur des paroles guerrières, — un appel aux armes, — ce chant, qui est rempli de vocalises, porte le caractère des mélodies populaires qui sont la seule musique que possède le peuple espagnol. Dans la troisième partie, beaucoup moins intéressante, nous n'avons remarqué que *la Romanesca*, que M. Alard a exécutée dans la perfection, mélodie depuis longtemps connue, mais une des plus précieuses trouvailles qu'on doive aux recherches infatigables de M. Fétis.

15 mai 1854.



XXV

La musique dans les villes rhénanes.

A M. le directeur de la REVUE DES DEUX MONDES.

Que faire dans un gîte à moins que l'on n'y songe?

a dit le bon et incomparable La Fontaine.... Que faire surtout à Paris pendant les mois de chaleur caniculaire que nous venons de traverser ? Les théâtres sont morts, les artistes se reposent des fatigues de l'hiver, et la société élégante se disperse dans tous les coins de l'Europe ; tout le monde voyage, jusqu'aux vieilles symphonies, qui vont chercher aux eaux un remède à des maux incurables. Ce ne sont pas les dix ou douze opéras-comiques nouveaux qu'on a fait défiler comme des ombres chinoises, ni le ballet de *Sacountala*, dernier soupir de l'école de la fantaisie, qui peuvent dédommager un pauvre critique dans l'exercice de ses pénibles fonctions. Puisque le Rhin est à nos portes, et que, grâce à l'esprit humain, plus puissant que Louis XIV, il n'y a plus de Pyrénées ni de frontières infranchissables, allons nous assurer si la musique qu'on fait là-bas, dans ce pays de Bade et lieux circonvoisins dont on raconte tant de merveilles, vaut un peu mieux que celle qu'on entend à Paris. Ce rai-

sonnement fait, je me suis confié à un train de grande vitesse, et j'ai franchi le Rhin, que j'ai parcouru de haut en bas. Je prends la liberté, monsieur, de vous transmettre le récit véridique de mes impressions.

Et d'abord j'épargnerai aux lecteurs de la *Revue* les dithyrambes que je pourrais faire en l'honneur des locomotives et des voies ferrées. « A quoi bon louer Hercule ? » dit un proverbe grec. L'homme d'ailleurs n'est jamais content ; possédant le bien, il veut le mieux et aspire à l'impossible. C'est la marque de sa misère, pensent quelques casuistes moroses ; c'est le signe de sa grandeur, me permettrai-je de leur répondre. L'homme n'est jamais satisfait parce qu'il est perfectible, et que l'horizon de son intelligence va sans cesse s'élargissant devant lui. A peine a-t-il atteint le but prochain, qu'il en entrevoit un autre plus loin, et ainsi de suite jusqu'à la consommation des siècles. Aussi comme elle est vraie et profonde, cette réponse d'un grand poëte à un pauvre représentant qui s'écriait un jour tout effaré en pleine assemblée législative : « Mais quand tout cela finira-t-il ? — Cela ne finira pas, monsieur, » lui répondit M. de Lamartine.

Quoi qu'il en soit, les chemins de fer sont une admirable invention qui laisse à désirer bien des perfectionnements, une plus grande sécurité d'abord, et des employés mieux rétribués qui soient dispensés d'importuner le voyageur d'incessantes et honteuses réclamations. On est véritablement accablé par les exigences de ces petits commis qui pullulent dans les gares de chemins de fer. Le prix de la place est doublé par les pourboires et la rémunération des

services qu'on vous rend malgré vous. Tout se paye au delà du Rhin, jusqu'au sourire de ce bon Allemand qui tend la main, et qui est moins naïf que le voyageur qu'il exploite. Sans être trop exigeant ni paraître un esprit aventureux, ne peut-on désirer et prévoir les trois réformes suivantes : plus de *passe-port*, formalité niaise et parfaitement inutile qui ne gêne que les honnêtes gens, car les autres sont toujours en règle et ils ont dans la poche des *passe-ports* de rechange pour toutes les circonstances difficiles où ils peuvent se trouver ; — une seule monnaie pour toute l'Europe, qui débarrasse le voyageur de l'ennui insupportable d'être volé d'abord, et d'avoir la bourse remplie d'un signe commercial qui varie incessamment et dont il n'a pas le temps de connaître la valeur relative ; — enfin une association générale de toutes les compagnies de chemins de fer, ce qui permettrait de payer une seule et bonne fois sa place et de s'affranchir, comme on affranchit une lettre, d'un bout de l'Europe à l'autre ? Le jour où ces vœux seront exaucés, l'homme désirera encore autre chose, et il aura toujours raison. « La vie n'est-elle pas un mouvement ? »

Le pays que traverse le chemin de fer de Paris à Strasbourg est aussi varié que charmant. On salue avec plaisir la jolie petite ville de Château-Thierry et ses coteaux *modérés*, chargés de vignobles dont le monde entier connaît le fruit. Après qu'on a laissé derrière soi Nancy et ses campagnes florissantes, après qu'on a franchi la chaîne des Vosges sous un tunnel qui n'en finit pas, la nature prend un nouvel aspect. Les charrettes basses traînées par de petits

chevaux, les tresses blondes des paysannes, les chemises bouffantes, les bretelles, le large chapeau et le ton de la végétation, tout annonce l'Alsace et la race allemande qui a résisté à l'incorporation de Louis XIV. Les conquérants ont beau faire, la nature est plus forte qu'eux. Ils peuvent former violemment des corps politiques, étendre leur domination sur différents climats, faire vivre pendant quelques siècles sous un même joug l'homme du Nord et celui du Midi; mais les races persistent, elles conservent leur caractère indélébile et ne se fondent pas facilement dans l'unité factice qu'on leur impose. Qu'est devenue l'œuvre gigantesque des Alexandre, des César, des Charlemagne, des Charles-Quint et des Napoléon? Ils ont perdu le pays dont ils s'étaient appuyés pour conquérir les autres. Il n'y a que Pierre de Russie et Frédéric de Prusse qui puissent mériter l'éloge d'un vrai philosophe, parce qu'ils se sont servis de la guerre pour créer un peuple qui n'existait pas avant eux. Si la France existe encore, ce n'est pas la faute de Louis XIV ni surtout de Napoléon, qui l'a laissée saignante et amoindrie. Depuis deux cents ans que l'Alsace est attachée aux destinées de la France, ce dont elle est loin de se plaindre, elle n'a pu se dépouiller de ses goûts, de ses mœurs et de ses instincts allemands. On y parle aussi peu français que possible, et à la première question que j'adressai à un habitant de Strasbourg, je reçus pour réponse : *Ich verstehe sie nicht, mein herr* (je ne vous comprends pas, monsieur). Je dus alors avoir recours à ma mémoire, et j'adressai la même question dans la langue du pays. On me répondit : *Ich verstehe sie*

nicht, mein herr, sie sprechen zu gut (je ne vous comprends pas, monsieur, vous parlez trop bien). C'est un préjugé commode et généralement répandu, qu'on parle français dans toute l'Europe, et qu'il n'est pas besoin de se charger la mémoire d'une langue étrangère pour être entendu et voyager sans embarras. J'engage les personnes qui seraient dans cette douce persuasion à faire seulement le voyage de Bade : elles auront bientôt lieu de se convaincre que c'est une illusion de la vanité nationale qu'on ne rapporte pas sous la semelle de ses souliers, selon l'énergique expression de Danton.

Deux souvenirs me sont venus à l'esprit en pénétrant dans Strasbourg, dont le théâtre était fermé, et dont j'eus de la peine à découvrir la cathédrale, enfouie derrière un amas de masures qui en dérobent la vue : le souvenir de Gœthe, qui étudiait ici en 1770, et celui de Rouget de l'Isle, qui, dans un moment d'enthousiasme, a trouvé à Strasbourg en 1772 l'hymne de la Révolution si connu sous le nom de *la Marseillaise*. Ce pauvre Castil-Blaze, dont j'aimais la verve méridionale, le savoir et la bonhomie, a eu dans sa vie deux fantaisies que je n'ai jamais pu lui passer : il ne voulait pas que Rouget de l'Isle eût fait la musique de *la Marseillaise*, ni que Rousseau fût l'auteur de la jolie pastorale du *Devin du Village*. Ce qu'il a dépensé d'érudition sophistique pour soutenir ces deux propositions est incroyable. Rouget de l'Isle est bien l'auteur de *la Marseillaise*, mais avec le concours des circonstances et du sentiment national, qui lui mit au cœur une étincelle de génie qu'il n'a pas retrouvée depuis. Ce n'était ni un musicien ni un

poëte de profession, mais un amateur, un barde militaire qui écrivit sous l'inspiration de la France et donna une forme au sentiment de tous. L'art seul est impuissant pour la création de ces chants populaires qui résument et perpétuent l'élan héroïque d'une nation. Méhul, qui était un bien autre musicien que Rouget de l'Isle, a composé plusieurs hymnes patriotiques, sans pouvoir jamais atteindre à la simplicité de *la Marseillaise*. Je n'oublierai pas qu'après la révolution de 1848, le ministre de l'instruction publique, M. Carnot, ouvrit un concours pour avoir un chant populaire qui fût digne de l'œuvre que les vainqueurs de février avaient accomplie. Ils furent servis à souhait, car on n'a jamais entendu parler du résultat de ce concours. C'est que, dans cet ordre de productions, le sentiment est tout, et l'art fort peu de chose. C'est ainsi que les plus beaux chants de l'Église ont été trouvés, non par des poëtes et des musiciens de profession, mais par de saints et graves personnages pieusement émus. Ces hymnes du sentiment, on les trouve, on ne les crée pas, parce que, comme dit saint Ambroise, qui s'y connaissait : *Non est in nostra potestate cor nostrum* (notre cœur n'est pas en notre puissance).

Un de mes désirs les plus vifs en traversant Strasbourg, c'était d'aller en pèlerinage au village de Sesenheim, immortalisé par les Mémoires de Gœthe. Je voulais voir la maison de Frédérique Brion, saluer le ruisseau limpide, l'arbre, le banc de pierre et le bosquet de jasmins où ont été donnés et reçus tant de serments et de si doux baisers. Je n'ai pu, hélas! accomplir mon vœu. Après avoir cherché vainement

une personne qui pût me renseigner sur la position topographique du village de Sesenheim, en m'appuyant du nom de Gœthe et du miracle que l'amour y avait accompli, je fus obligé d'aller à la poste. Là, on me donna les renseignements que je désirais : village de Sesenheim, canton de Bischwiller, à cinq lieues de Strasbourg, sans autre remarque, et sans se douter du genre d'intérêt qui m'y attirait, car on parut étonné qu'un étranger voulût aller dans un endroit peu habité, où il n'y a rien de curieux à voir, ni monuments, ni fabrique de boutons ou de cotonnade. O démocratie triomphante, voilà de tes œuvres! Le lendemain matin de mon arrivée à Strasbourg, j'eus le malheur de manquer de quelques minutes le convoi du chemin de fer qui devait me conduire à deux lieues de Sesenheim, où j'aurais trouvé une voiture que je ne pouvais pas rencontrer plus tard. Je me résignai, et, ouvrant les poésies de Gœthe, que j'avais apportées avec moi, je me mis à lire et à réciter les trois ou quatre petits chefs-d'œuvre qui lui furent inspirés par Frédérique, tels que *Willkommen und Abschied*, *Kleine Blumen*, *Kleine Blaetter*, *and die Erwahlte*, et surtout l'admirable chanson de mai, *Mailied* :

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur! etc.

Gœthe, aussi bien que Mozart, a hésité pendant quelque temps s'il donnerait son génie à la France ou à l'Allemagne, sa patrie. Né à Francfort, étudiant

à Strasbourg, Gœthe eut la velléité de s'essayer dans la langue de Corneille et de Racine, ignorant encore à quelle grande révolution littéraire il devait donner le branle dans son pays. Qu'eût-il fait, ce profond et vaste génie, s'il eût franchi le Rubicon qui sépare les deux races et mis le pied dans le royaume de Voltaire? Il n'est pas trop hardi de répondre qu'il eût manqué à sa destinée. Il n'aurait pas écrit ses poésies lyriques, petits chefs-d'œuvre de science et de sentiment, d'amour et de raison, de libre inspiration contenue dans une forme exquise, où la légende s'enroule comme une plante grimpante autour de la vérité. Il aurait perdu en France ce sentiment de la nature qui est le propre de la race allemande; il n'aurait conçu ni achevé l'épopée philosophique de *Faust*, pas plus que Mozart n'aurait composé à Paris *Don Juan*, les *Nozze di Figaro* et le *Requiem*. Gœthe aurait probablement été de l'Académie française, beau lustre pour un génie de la famille de Spinosa, qui n'aurait pu entrer sous la coupole de l'Institut sans s'amoindrir. Heureusement pour l'Allemagne et pour la grande poésie, Gœthe et Mozart ont eu peur de la moquerie française, et ils sont restés sur la rive droite du grand fleuve qui sépare les deux races. Avant de quitter Strasbourg, où je n'ai pu entendre une seule note de musique, car le théâtre, dont l'orchestre est excellent, m'assure-t-on, était fermé, ainsi que le conservatoire, — institution municipale due à la munificence d'un bon citoyen, M. Appfel, qui a laissé à la ville cinquante mille francs de rente pour être employés en faveur de l'art musical, — je ne pus m'empêcher de sourire en passant sur la place d'Ar-

mes, et en regardant la statue qu'on y a élevée au général Kléber. Il a l'air d'un soldat aux gardes qui se révolte contre ses supérieurs! Quand donc les artistes modernes comprendront-ils que les poses héroïques et l'air bravache ne conviennent pas à la statuaire, et que la physionomie humaine qu'on veut transmettre à la postérité doit être calme et simple?

Mais voici le Rhin, le Rhin, qui a été chanté par tant de poëtes et revendiqué par tant de nations, fleuve providentiel, dit M. Hugo, qui en a fait une magnifique description. De tous les vers qu'a inspirés ce grand fleuve *à la barbe limoneuse*, ceux que la *Revue des Deux Mondes* a publiés, il y a une quinzaine d'années, ne restent-ils pas la plus fidèle expression des faits accomplis, et probablement de l'avenir?

Roule libre et superbe entre tes larges rives,
Rhin, Nil de l'Occident, coupe des nations,
Et des peuples assis qui boivent tes eaux vives
Emporte les défis et les ambitions!

Ce qui prouve la vérité de la prévision du poëte, c'est que l'on construit sur le Rhin un pont gigantesque qui sera un trait d'union pacifique entre la France et l'Allemagne, où je me sens entraîné bien lentement par le chemin de fer badois. C'est ici que la patience est une vertu théologale! Le pays est délicieux de Kehl à Baden; mais les hommes commencent à devenir insupportables par la lenteur de leurs mouvements et les exigences infinies dont ils vous accablent. Tout se paye, jusqu'au bonjour, jusqu'au salut de l'officier de police qui vous demande le passe-port avec deux florins de pourboire, car cet

impôt inique du passe-port n'a pas d'autre signification. Tout conspire contre la bourse et la liberté du voyageur.

Que dire de Bade? Comment parler d'un lieu que les *keepsakes* et les livres illustrés ont fait connaître à toute l'Europe? Que c'est un petit Paris, un prolongement du boulevard des Italiens et du bois de Boulogne, avec de l'ombre, des montagnes, des ruines pittoresques, des sources vraies et des souvenirs qu'on ne trouve pas à Paris. Ce qui, à mon avis, gâte le plaisir qu'on aurait à passer quelque temps dans cette délicieuse vallée, qui touche aux limites de la Forêt-Noire, c'est la population flottante qui l'habite, c'est le demi-monde parisien avec sa littérature, ses artistes, ses bouffons jouant de toute sorte d'instruments qui se donnent ici en spectacle. Tout cela vit, Dieu sait comment, ou plutôt on devine aisément de quel sac de farine sort le pain que mange cette population famélique qui représente à Bade, non pas la civilisation, les arts et la littérature française, mais la corruption élégante, le vain bruit, les futilités où se plaît une certaine société parisienne. Je ne veux pas porter la guerre dans le charmant pays du grand-duc de Bade; mais j'étais bien aise de m'assurer par moi-même en quelle estime on tient ici toutes ces choses vaines, cette musique, cette prose, ces rimes creuses, ces opérettes sans nom et ce faux bel esprit qu'on fait venir de Paris pour donner une idée à l'Allemagne de l'éclat et de la civilisation de la France! Tout ce clinquant est estimé à sa juste valeur, et ce qui le prouve, c'est le dialogue suivant, dont je ne suis que le rapporteur véridique.

« Vraiment, disait devant moi un personnage de beaucoup d'esprit qui tient un rang élevé auprès d'un souverain de la confédération germanique, M. l'entrepreneur des jeux se moque un peu de nous. Croit-il donc que nous autres Allemands, nous venions à Bade pour entendre les pauvretés qu'on exécute dans la magnifique salle des concerts? Nous serions indignes d'être les compatriotes des Haydn, des Mozart, des Beethoven, des Weber, des Mendelssohn, si nous prenions au sérieux ces frasques de journaliste en belle humeur, ces comédies d'antichambre, ces virtuoses de la parole et ces opéras-comiques improvisés. Pourquoi cet entrepreneur ne fait-il rien pour l'Allemagne, qui, non moins que la France, vient apporter de l'eau à son moulin? Nous sommes ici dans les États d'un prince allemand, ce qu'on semble oublier un peu trop. Qu'on nous fasse venir pendant quinze jours l'orchestre du Conservatoire, que Meyerbeer ou que M. Auber nous apportent quelques nouvelles fleurs de leur génie, l'Allemagne applaudira et accourra ; mais nous ne sommes pas assez dépourvus d'hommes de talent pour nous émerveiller beaucoup de tous les marivaudages parisiens dont on nous fatigue.

— Monsieur, répondit un Français de bonne humeur à qui ce discours s'adressait, l'entrepreneur n'est pas aussi simple que vous semblez le croire : il sait bien ce que valent au fond les hommes et les œuvres qu'il vous exhibe dans ses magnifiques galeries; mais il a besoin de flatter la presse parisienne, parce que les journaux français sont les plus grands enjôleurs du monde.

— Ah ! je comprends, répondis-je à mon tour ; ces messieurs remplissent ici l'office de cet orgue de Barbarie qui jouait devant la maison de Fualdès pendant qu'on l'égorgeait. »

Je ne suis resté en face de la maison de *conversation*, rendez-vous favori de tout ce monde que je viens de peindre, que pour y dîner fort mal et fort cher dans un café qui s'intitule *restauration*, et où règne un affreux désordre. En revanche, la musique militaire d'un régiment de la garde du grand-duc de Bade m'a fait un plaisir réel. J'étais au bout de l'allée qu'on nomme *promenade*, lorsque je fus frappé par la tournure harmonique d'un morceau qu'exécutaient les musiciens. Je m'approchai davantage du kiosque où ils se tenaient, et le morceau se changea en une affreuse cacophonie pour se terminer par une plate conclusion, c'est-à-dire par une *cadence parfaite*. Je me dis en moi-même : « Cela doit être de la musique de M. Wagner. » En effet, c'était un chœur de *Lohengrin*, arrangé pour la musique militaire. A Dieu ne plaise que je juge le talent de ce compositeur sur un pareil spécimen ! J'ai acquis la conviction que ses ouvrages obtiennent un succès réel à Berlin, à Dresde et même à Vienne. Je ne suis pas moins obligé de convenir que dans ma course rapide à travers les provinces rhénanes, il y a deux choses essentiellement allemandes que je n'ai pu me procurer : un opéra de M. Wagner et de la choucroute.

Puisque je viens de toucher incidemment à cette grave question de la vie matérielle au delà du Rhin et même en deçà, je veux la couler à fond pour ne plus y revenir. Les Allemands mangent comme tous

les mortels; mais est-il bien certain qu'ils sachent dîner ? Ils dorment comme tout ce qui respire, mais peuvent-ils se vanter de se coucher dans des lits impossibles, où je n'ai jamais réussi à entrer sans faire les plus grandes concessions ? Tous les goûts sont dans la nature, et il faut bien que cela soit ainsi, pour qu'on puisse vous servir, comme je l'ai vu sur presque toutes les tables d'hôte des principales villes des bords du Rhin, des gigots carbonisés avec des pruneaux, du veau assaisonné de compote de pommes ! Et quels poulets, quelles salades, quel potage et quel dessert, dont ne voudraient pas en France les domestiques d'une bonne maison ! Excepté dans quelques maisons particulières, où j'ai reçu une hospitalité charmante, je n'ai vraiment dîné et complétement dormi qu'en arrivant à Bruxelles. J'aime l'Allemagne, j'aime ce beau pays de la grande érudition, j'admire ses philosophes, ses poëtes et ses grands musiciens ; mais j'avoue que je ne puis pas lui pardonner sa cuisine.

Une des belles promenades de Bade, c'est la longue et grande allée de Lichtenthal, bordée à droite et à gauche de jolis jardins, plantée de vieux chênes qui la couvrent d'une ombre protectrice. Elle conduit à un couvent de femmes qui a échappé aux tourmentes politiques, et qui perpétue des souvenirs historiques qui remontent jusqu'à l'an 1245, où il fut fondé par la veuve d'un prince allemand, Hermann V. Les religieuses, au nombre de vingt, renouvellent leurs vœux tous les trois ans. Elles étudient la musique et jouent de toute sorte d'instruments, du violon, de la flûte, du violoncelle, composant entre elles un petit

orchestre, comme dans les *scuole* de Venise, dont j'ai écrit l'histoire. Je ne les ai pas entendues célébrer l'office divin, j'étais arrivé trop tard. Quelques personnes m'ont assuré que la musique qu'on faisait au couvent de Lichtenthal était délicieuse; des juges plus difficiles m'ont affirmé au contraire que ces pieuses femmes chantaient aussi faux que des moines français. La sensation musicale la plus pure que j'aie éprouvée dans ce charmant pays, où M. Benazet a introduit le vaudeville parisien, c'est à l'église collégiale de Bade, à la messe de sept heures. J'ai entendu deux ou trois cents enfants des écoles publiques chanter un choral à l'unisson avec une justesse, une onction et une précision admirables et touchantes. C'était une phrase de plain-chant pas trop longue, mais d'un beau caractère, qu'ils entonnaient sans hésitation, en la reprenant après quelques mesures de silence, que l'orgue remplissait d'une harmonie simple, mais *modulante*. Je souligne cette dernière expression parce qu'il y a à Paris une petite école fort obscure, composée de deux membres, dont l'un est homme de talent, qui s'est avisée d'inventer une nouvelle manière d'accompagner le plain-chant. Cette école a publié un spécimen de ses doctrines qui a fait grand scandale parmi les initiés, et dont l'Institut est fort embarrassé, ayant été mis en demeure d'émettre son avis sur de pareilles puérilités. C'est qu'à vrai dire le plain-chant a toujours été accompagné avec l'harmonie du temps, appropriée par le goût et le sentiment à la gravité du service divin. Palestrina a fait comme Josquin Després son prédécesseur, Scarlatti comme Pales-

trina, et Sébastien Bach comme Scarlatti son contemporain : ils ont fait de la musique religieuse avec les ressources que l'art mettait à leur disposition, ils ont soumis les mélodies grégoriennes à la loi du temps, en leur imprimant un léger coloris de modulation qu'exigeaient l'oreille et la sensibilité des fidèles. Cette proposition est d'une vérité si évidente que Mortimer, l'auteur d'un bon ouvrage sur le chant choral, accuse positivement Sébastien Bach de méconnaître, dans l'harmonie qu'il y ajoute, le caractère des mélodies du plain-chant. C'est que Sébastien Bach était un musicien de génie, vivant au milieu du monde, dont il comprenait les besoins, tandis que Mortimer était un reclus associé à la secte des frères moraves, aussi étranger à son époque que les modes grecques, dont il s'est efforcé vainement de définir le caractère moral. Zarlino n'avait pas été plus habile que Mortimer. Les Allemands sont plus heureux que nous : ils ne font pas de théories sur le plain-chant, mais ils chantent juste et font de la bonne musique religieuse.

Je serais resté quelques jours de plus à Bade, si l'affiche du théâtre de Carlsruhe, dont l'orchestre est excellent, n'eût annoncé pour le lendemain l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. « Enfin, me suis-je écrié dans ma joie de critique, je verrai donc une fois dans ma vie un opéra de Gluck ! » Paris est trop encombré de chefs-d'œuvre comme *la Magicienne* ou *Sacountala* pour penser jamais à nous faire entendre un ouvrage de ce grand peintre des passions, qui est venu, il y a plus de quatre-vingts ans, enrichir la France d'un

génie presque à la hauteur de celui de Corneille! Ah! que Meyerbeer a bien raison de traiter ces gens-là comme des mercenaires, et de les enchaîner par des traités diaboliques avant de leur livrer une note! Hélas! ma joie fut de courte durée. Arrivé à Carlsruhe, l'affiche n'annonçait plus le chef-d'œuvre de Gluck, mais *i Capuleti ed i Montechi* de Bellini, avec un troisième acte de Vaccaï! « Je n'ai pas franchi le Rhin, je ne me suis pas soumis à la torture des lits allemands pour entendre un des plus faibles ouvrages de ce pauvre et délicieux Bellini, me suis-je dit dans ma douleur. Allons nous consoler à Heidelberg! » Et j'ai quitté immédiatement et sans regret la capitale du grand-duché de Bade.

Trois endroits sont à visiter dans une ville, si l'on veut saisir promptement la physionomie de la population et avoir une idée de ses habitudes, de son bien-être et de ses mœurs : c'est le marché, l'église et le théâtre. C'est ce que je comptais faire en arrivant à Heidelberg, mais j'ai trouvé le théâtre fermé ainsi que l'université. Je me suis contenté de visiter le marché, les églises et la belle nature qui enveloppe de toutes parts cette ville paisible de la science et des souvenirs, et j'ai promené mes loisirs sur cette montagne pittoresque, dont le château en ruine accuse la politique de Louis XIV, la férocité de son ministre Louvois et de ses généraux. C'est une chose triste à dire, mais on ne peut faire un pas en Allemagne, en Italie, en Espagne, et dans presque tout le continent de l'Europe, sans trouver les traces désastreuses du passage des armées françaises! Quelle différence avec le peuple et les armées romaines, qui

fécondaient le sol qu'ils avaient conquis, et laissaient partout sur leur passage des institutions et des monuments impérissables! On ne s'attend pas que je donne ici une description du château de Heidelberg, qui est suffisamment connu, et où je n'ai pas rencontré un seul Français, mais beaucoup d'Anglais et quelques Allemands. Les Français vont à Bade trouver le bruit, les distractions et la musique de Paris; les Anglais recherchent la nature, qu'ils aiment et dont ils comprennent les mystérieuses beautés. Est-il besoin de plus longs discours pour expliquer le caractère des deux nations qui sont à la tête de la civilisation occidentale? Telle est aussi, ce me semble, la différence entre les chefs-d'œuvre du génie de Shakspeare, grand, sauvage, tendre, pittoresque, varié et profond comme la nature, comme la race vigoureuse où il s'est produit, et les tragédies politiques de Corneille et de Racine, qui ne sortent pas de l'*atrium* ni de la place publique. Encore une fois, on a beau faire, les races persistent à travers les modifications des siècles et les progrès de l'esprit. Pour moi, assis dans une embrasure du vieux château de Heidelberg, ayant en face le Neckar, qui coule paisiblement vers Mannheim, et dont la rive droite, parsemée de jolies maisons de plaisance, m'a rappelé les rives de la Brenta, je remplissais ces ruines et cet admirable paysage de souvenirs que j'évoquais, et je le peuplais à ma fantaisie d'êtres aimés, dignes de comprendre cette langue de la nature qu'a si bien parlée Beethoven! C'est là, en face de cette belle montagne chargée de vignobles, la *montagne sainte*, *Heiligenberg*, que j'aurais voulu entendre la symphonie pastorale,

l'ouverture du *Freyschütz*, l'introduction d'*Oberon*, ou l'*Été* des *Saisons* du père et créateur de la musique instrumentale! Revenant sur mes pas et parcourant les allées ombreuses de l'ancien jardin du château, je vis assis sur un banc solitaire, tout près de la *fontaine des Princes*, un jeune homme avec une jeune et jolie Allemande, d'une parfaite élégance de manières et de costume. Sans avoir trop l'air de les observer, je passai devant eux en murmurant tout bas :

Giovinette, che fatte all'amore,
Non lasciate che passi l'età....

Ils partirent tous deux d'un joyeux éclat de rire, puis le jeune homme me répondit : *Ja, ja, sie haben ganz recht, mein herr;* « oui, oui, monsieur, vous avez raison, et nous suivons vos conseils. » Parvenu au bout de l'allée, au moment où j'allais disparaître à leurs yeux, je me retournai en leur criant :

Va bene, va bene in verità!

puisant toujours mes conseils dans le chef-d'œuvre de Mozart.

Je passai la journée du lendemain dans les environs de Heidelberg, chez un dilettante distingué à qui j'étais recommandé, et qui était prévenu de ma visite. Après le dîner, qui a toujours lieu à une heure de l'après-midi, comme si la révolution française n'eût pas fait le tour du monde, on fit de la musique, et je fus particulièrement frappé d'une chanson allemande à quatre parties de Jean Eccard, organiste célèbre du commencement du XVII[e] siècle, qui a longtemps vécu à Kœnigsberg, puis à Berlin, où il est

mort, je crois. Ce morceau, écrit pour deux voix d'homme et deux voix de femme, était remarquable par une harmonie déjà travaillée qui annonce l'école des Bach. Il a été fort bien chanté par des amateurs, qui m'ont donné la meilleure idée de l'instinct musical de la nation et du goût exercé du maître de la maison. C'est là toute la musique que j'ai pu entendre à Heidelberg, dont le séjour me plairait davantage, si les femmes n'y étaient, disons le gros mot, affreusement laides. Je n'en ai pas rencontré une, surtout dans le peuple, qui n'eût au cou le commencement d'un goître. On dirait même que la figure des hommes a quelque chose d'inachevé, et qu'il manque à ces physionomies lourdes un dernier coup d'ébauchoir que la nature leur a refusé.

De Heidelberg, où j'étais descendu dans la plus ancienne maison de la ville, *Au Chevalier* (*zum Ritter*), dont le fronton original porte cette inscription en lettres d'or : *Si Jehova non ædificet domum, frustra laborant ædificantes eam*, j'allai à Mannheim, toujours à la poursuite d'un opéra de M. Wagner, le *Tannhauser* ou le *Lohengrin*. Le théâtre de Mannheim a été célèbre pendant les vingt dernières années du XVIIIe siècle, sous le règne de Charles-Théodore, prince magnifique, qui protégea l'art, la littérature et la musique allemande, dont il voulait l'émancipation. C'est sur le théâtre de Mannheim qu'ont été jouées les premières pièces de Schiller, sous la direction d'Iffland, et Mozart vint deux fois y chercher un refuge. L'orchestre de Mannheim était alors le premier de l'Allemagne et célèbre dans toute l'Europe. La ville est propre et jolie, mais d'une régularité désespérante

et d'un style tout moderne. Le jardin du château est grand, plein d'ombre, de fraîcheur et de mystère. Je m'y suis perdu avec plaisir des heures entières, écoutant chanter les caméristes qui viennent là passer la journée avec les enfants, dont elles bercent l'imagination naissante avec des contes bleus. Le jour de mon arrivée, on donnait au théâtre *Minna de Barnhelm*, un drame en cinq actes de Lessing. Bien que ce ne fût pas tout à fait ce que j'étais venu chercher, le grand nom de Lessing, l'auteur du *Laocoon*, un prince de la critique qui a déployé dans cet ingrat métier les facultés d'un homme de génie, méritait que je lui rendisse hommage. Je suis donc allé entendre son drame, dont l'intrigue m'a paru faible, et la sentimentalité un peu outrée. Il s'y trouve un personnage équivoque, Nicault de La Martinière, qui représente la nation française sous un aspect peu flatteur. Lessing n'aimait pas la France ni sa littérature, qu'il a critiquée avec une rigueur qui peut passer pour de l'injustice. Ce fut un grand écrivain, un philosophe hardi, digne du siècle qui a émancipé l'esprit humain, un des créateurs de la prose allemande, avec Luther, Herder et Gœthe. J'ai vu au théâtre de Mannheim une chose que je croyais possible : c'est un orchestre sans chef visible, sans batteur de mesure, exécutant des fragments de symphonies avec un ensemble et une justesse que nous avons de la peine à obtenir à Paris, malgré les efforts et les contorsions de ce personnage qui préside aux destinées de trente ou quarante musiciens réunis. Il n'y a pas en France d'orchestre de cabaret qui ne se croie obligé d'instituer une sorte de dictateur qui, un archet à la main, se donne en spec-

tacle à tout le monde par sa pantomime ridicule. Les Allemands sont à la fois plus humbles et plus indépendants.

Darmstadt est, après Mannheim, la résidence princière dont le théâtre est le plus suivi. Sous le grand-duc de Hesse-Darmstadt Louis Ier, qui est mort le 6 avril 1830, l'Opéra de Darmstadt était fort célèbre et fort couru. C'est dans cette ville paisible et un peu triste que Weber et Meyerbeer, sous la direction de l'abbé Vogler, se préparaient, en 1810, à leur glorieuse destinée. Le théâtre de Darmstadt occupait alors le premier rang après celui de Vienne et de Berlin. L'opéra y était exécuté d'une manière si remarquable que les amateurs accouraient de toutes les villes voisines. C'était un spectacle curieux que de voir ces jours-là les routes de Francfort, de Mayence et de Mannheim sillonnées de voitures publiques et de beaux équipages remplis de voyageurs qui venaient tout exprès à la résidence grand-ducale pour entendre un opéra nouveau ou un chef-d'œuvre connu. La société élégante des bords du Rhin se donnait rendez-vous au théâtre de Darmstadt, et l'on se retrouvait avec plaisir dans cette jolie salle, où le prince jouissait avec orgueil du succès de ses virtuoses, car il ne faut pas oublier que le grand-duc contribuait à la prospérité de ce théâtre, non-seulement par la munificence avec laquelle il traitait les artistes, mais aussi par les conseils qu'il leur donnait. Il présidait à toutes les répétitions générales. Dans les dernières années de son règne, on le voyait aller de son château au théâtre, qui est en face, précédé d'un sous-officier de sa garde qui écartait les curieux, et suivi d'un va-

let de chambre ayant une partition sous le bras. Appuyé sur sa canne à pomme d'or, il se rendait au théâtre, où tout un peuple de musiciens l'attendait avec respect. Il montait sur la scène, où il se faisait apporter un pupitre chargé de la partition qu'on allait étudier. Armé de son bâton de mesure, il donnait le signal du commandement, que le chef d'orchestre transmettait à son tour à l'armée des symphonistes. Était-il mécontent de l'exécution d'un passage, le grand-duc frappait sur le pupitre en disant de sa voix chevrotante : « Ce n'est pas cela, il faut recommencer, » et l'on recommençait le passage en question jusqu'à ce que le *maestro di capella* couronné fût satisfait. Lorsque le prince était content d'une cantatrice, il la faisait venir auprès de lui, lui pressait le menton de sa main souveraine, et après lui avoir doucement caressé la joue, il lui accordait une gratification. Bien plus habile que le tout-puissant Jupiter, qui n'a jamais pu maintenir le bon ordre parmi les divinités capricieuses de son Olympe, qui passait son temps à réconcilier incessamment l'impérieuse Junon et la tendre Vénus, le grand-duc de Hesse-Darmstadt dissipait d'un mot les orages qui s'élevaient entre les cantatrices rivales, et sous son gouvernement débonnaire la brune et la blonde, l'*opera-seria* et l'*opera-comica* faisaient ensemble assez bon ménage.

Au lieu d'un opéra de M. Richard Wagner ou d'un tout autre ouvrage lyrique que j'espérais entendre à Darmstadt, l'affiche annonçait pour le lendemain de mon arrivée un drame de M. Brachvogel, intitulé *Narcisse*, dont la scène se passe sous le règne de Louis XV. Voici quels sont les principaux personnages de ce

drame, dont, un juge compétent a parlé dans la *Revue des Deux Mondes* : Louis XV, Mme de Pompadour, Diderot, Grimm, et jusqu'à un M. de *Salvandy*, chevalier de la marquise de Pompadour! J'avoue que j'aurais été curieux de m'assurer comment l'auteur a pu faire un drame assez sombre avec les noms que je viens de citer. Il n'y avait que Grimm, à mon avis, il n'y avait que ce froid bel esprit allemand que réchauffait de temps en temps le souffle sympathique de Diderot, qui fût digne de figurer dans ce mélodrame. Les dévots de Jean-Jacques Rousseau, et ils sont nombreux, quoi qu'on écrive et quoi qu'on fasse, ne sauraient pardonner à Grimm tout le mal qu'il a fait au génie malheureux de l'auteur d'*Émile* et des *Confessions*. Malgré ses charmantes pages sur Grimm, dont il a cherché à relever le caractère et la moralité, M. Sainte-Beuve ne m'a pas convaincu. Les dévots de Rousseau tiennent compte surtout de quelques belles pensées de Mme Sand et de l'admirable étude de M. Cousin sur le style du grand écrivain qu'ils admirent. Ceux-là sont écoutés parce qu'ils sont de la famille. Toutefois, n'oublions pas que Grimm fut un juge excellent des beautés de l'art que nous aimons; il comprit le miracle que révélait l'enfance de Mozart et prédit sa grandeur.

Il me fallut aller chercher à Francfort ce que je n'avais pas rencontré à Darmstadt ni à Mannheim, un opéra quelconque de M. Richard Wagner. A mon arrivée dans cette grande et belle ville libre, qui ressemble beaucoup au quartier de la Chaussée-d'Antin, je m'empressai d'aller visiter la maison qui a vu naître Gœthe. Chose assez bizarre que le plus grand

poëte de l'Allemagne soit venu au monde dans un carrefour de marchands, au sein d'une ville de trafiquants qui touche aux frontières de la France, dont elle a subi les invasions successives! Après la maison de Gœthe, j'ai voulu visiter aussi le berceau d'une autre royauté, la maison où a vécu et où est morte la mère de MM. de Rostchild. Je me rappelle qu'il y a quelques années les journaux répandirent la plaisanterie que MM. de Rostchild, à la tête d'une société d'Israélites, avaient acheté du Grand-Turc la ville de Jérusalem avec la permission d'y rebâtir le temple de Salomon. Eh bien! cette Jérusalem nouvelle,

Qui renaît plus charmante et plus belle,

c'est la ville de Francfort, où les juifs sont maîtres et seigneurs, et dans laquelle MM. de Rostchild bâtissent une immense synagogue de style oriental, qui doit valoir, ce me semble, le temple du sage Salomon. Savez-vous ce que l'on donnait le soir au théâtre de Francfort? *Don Pasquale*, traduit dans la langue du pays! Cette nouvelle mystification du sort n'abattit pas mon courage. J'allai au théâtre, qui est une fort belle salle à trois rangs de loges, mais mal éclairée, comme toutes celles que j'ai pu voir sur les bords du Rhin. A mon grand étonnement, l'exécution du joli opéra de Donizetti, que nous avons entendu chanter à Paris, par Mlle Grisi, Lablache, Ronconi et Mario, ne fut pas trop mauvaise; j'ai remarqué dans le rôle de Norina Mlle Weith, qui possède une fort belle voix de soprano, assez étendue et d'une flexibilité suffisante pour une Allemande qui n'est pas Mme Sontag. Mlle Weith, qui a été attachée au Théâtre-Italien de

Paris du temps où M. Hiller dirigeait l'orchestre, ne manque ni d'esprit dans son jeu, ni de verve; mais le timbre de sa voix est dépourvue de charme. Elle avait intercalé, ce soir-là, dans *don Pasquale*, un air de bravoure d'un style baroque, qui doit être le produit de quelque maître de chapelle allemand. Le reste de la troupe, surtout la basse qui jouait le rôle de don Pasquale, n'était pas non plus à dédaigner. L'orchestre était vigoureux, trop vigoureux, car il accompagnait trop fort dans les ensembles et n'observait pas suffisamment les nuances intermédiaires entre le *forte* et le *piano*. En général, les orchestres que j'ai pu entendre en Allemagne accompagnent le chant avec une précision de rhythme qui gêne la voix humaine et la rabaisse au niveau d'un instrument; mais un plaisir réel, c'est celui que j'ai éprouvé à entendre une douzaine de pauvres musiciens errants qui s'étaient groupés sur la place publique où s'élève la statue de Gœthe, œuvre médiocre, d'un style prétentieux. Je me suis demandé, en voyant de pareils monuments, si les Allemands peuvent jamais espérer de comprendre et surtout de pratiquer la statuaire.... Je serais disposé à croire que la nature ne les a pas faits pour un art qui exige des qualités qui leur manquent : de la grâce, du naturel et de la simplicité. Je reviens à mes pauvres musiciens, qui jouaient à ravir des valses délicieuses, avec une précision, une justesse et un entrain de bonne humeur que je ne pouvais assez admirer. Puis, alternant avec leurs instruments à vent, ils se mirent à chanter un joli chœur à trois parties, plein d'accent et d'allure, qui se terminait par un écho exécuté par les

instruments qu'ils reprenaient avec prestesse. Je fus enchanté, et je leur témoignai ma satisfaction en jetant une poignée de kreutzers dans le chapeau du chef de la troupe, qui m'apprit qu'ils étaient tous Saxons, et qu'ils faisaient ainsi le tour du monde. Je ne pouvais pas me dissimuler que je ne trouverais pas à Francfort ce qui était l'objet principal de mes pérégrinations, et, après avoir parcouru la ville de long en large en remarquant le singulier français que vous offrent les enseignes publiques, je me sauvai à Mayence, toujours dans l'espoir d'y entendre un opéra de M. Richard Wagner.

On donnait au théâtre de Mayence, le jour de mon arrivée, non pas le *Tannhauser*, ni le *Lohengrin*, mais le *Fresyschütz*, avec un nouveau décor représentant la *gorge du loup*, disait l'affiche. Je me gardai bien de manquer une si belle occasion d'entendre le chef-d'œuvre qui a ouvert la voie à la musique romantique, dont M. Wagner est le dernier représentant. Si Weber eût pu se douter des étranges disciples qui viendraient un jour s'autoriser de son génie pour commettre toutes les extravagances dont nous sommes les spectateurs, il serait mort de douleur quelques années plus tôt. Je ne fus pas mécontent de l'exécution du *Freyschütz* par la troupe de Mayence. Mlle Busch, qui chantait la partie d'Agathe, joint à un très-bon sentiment une jolie voix de soprano, peu flexible, mais étendue, et ne manquant pas de charme dans les *andante* et les mouvements modérés. Mlle Karg a montré du talent dans le rôle d'Annette, qu'elle a joué avec esprit. Sa voix, soprano étendu, est forte, mais également peu flexible et d'un timbre

rude à l'oreille. Les hommes étaient médiocres, les chœurs et l'orchestre fort bons, et le public intelligent comme partout en Allemagne. Quand on vient de Paris, où tout est organisé pour étouffer la vérité et l'opinion des honnêtes gens, pour les contraindre à admirer ce qui est haïssable, à applaudir de misérables productions où la foule, réunie dans une salle de spectacle, se voit dominée par une phalange de claqueurs à gages qui exercent leur ignoble profession sous l'œil de la police, et qu'on se trouve vingt-quatre heures après dans un théâtre de la bonne et paisible Allemagne, on respire, on se sent soulagé d'un poids énorme. Ici, l'opinion du public est une vérité ; il applaudit lui-même, depuis le parterre jusqu'aux loges les plus élevées, faisant très-bien sentir les différentes nuances de sa satisfaction. Quand il n'est pas content, il se tait, et jamais il n'afflige un pauvre artiste d'un bruit équivoque qui puisse l'humilier. Mais la joie la plus vive que j'aie éprouvée à Mayence, c'est d'entendre enfin une bonne musique militaire, celle d'un régiment autrichien, qui, avec un régiment prussien, garde la forteresse fédérale. Oh ! que nous sommes loin à Paris, même dans les régiments les plus favorisés de la garde, de posséder un pareil ensemble, une si belle et si charmante variété de timbres ! M. Adolphe Sax y a mis bon ordre avec ses gros instruments de cuivre, qui sonnent creux, quand ils ne sonnent pas faux. Le jour où l'on écrira l'histoire de l'instrumentation en France depuis le commencement du siècle jusqu'en 1858, on devra signaler la fâcheuse influence qu'ont eue les instruments de M. Sax sur la composition de nos or-

chestres et de nos musiques militaires, qui se ressemblent toutes par une grosse sonorité monotone qui enivre l'oreille au lieu de la charmer. Telle n'était pas la musique du régiment autrichien que j'ai entendue à Mayence : j'ai admiré la justesse parfaite de l'ensemble, la délicatesse des détails et le choix excellent des morceaux qu'on a exécutés. On trouve de la musique partout en Allemagne. Pendant que j'étais à table d'hôte, m'efforçant d'avaler une de ces mixtures de la cuisine allemande dont j'ai déjà parlé, je vis entrer trois hommes avec des instruments et des cahiers à la main. Ils posèrent deux pupitres sur une table dans un coin de la salle, et, sans demander la permission à personne, ils se mirent à jouer des pots-pourris tirés des opéras de M. Verdi, dont la musique est très-populaire dans les provinces rhénanes. L'un jouait le premier violon, le second l'*alto*, et le troisième la basse. Lorsque l'artiste qui dirigeait ce petit concert vint recevoir sa récompense, je lui dis : « Pourquoi ne jouez-vous pas de la musique allemande, quelques morceaux de M. Richard Wagner par exemple, que je serais bien aise d'entendre ?—*Ach! mein herr*, me répondit-il, la musique de M. Richard Wagner.... on ne l'aime pas beaucoup ici ; cela n'est pas aussi facile à exécuter que du Haydn, du Mozart et du Beethoven. Je vais cependant essayer de vous satisfaire. » Et ils jouèrent en effet un morceau de je ne sais quel opéra de M. Wagner, qui n'avait ni commencement, ni milieu, ni fin. Ils se mirent à rire, en me saluant, à la fin du morceau.

Avant de quitter Mayence, qui n'est pas la ville la plus amusante du monde, j'ai fait une excursion dans

le charmant royaume du duc de Nassau, à Biberich et à Wiesbade, la capitale. Je n'y ai rien vu de bien remarquable, et n'y ai entendu que la musique d'un régiment prussien, qui ne valait guère mieux que la première venue d'un régiment français. J'eus la curiosité d'entrer dans la Kursaal et de m'arrêter un instant devant une table de jeu qui était entourée de nombreux amateurs. Parmi les joueurs les plus attentifs, je remarquai une femme, une femme jeune, jolie, vêtue en amazone, avec un chapeau à plumes retroussé par l'un des bords, qui lui seyait à ravir. Elle suivait d'un œil bleu sombre une *martingale* en fixant une épingle sur le numéro qui venait de sortir. Elle paraissait être seule, personne ne lui parlait. Elle avait devant elle, sur le tapis vert, beaucoup d'argent disposé avec symétrie. Je ne pouvais détacher mes yeux de cette belle figure, sur laquelle je n'apercevais aucun signe qui indiquât une émotion extraordinaire. Sa gorge blanche et somptueuse se soulevait sans effort, et je me disais au fond de mon cœur, attristé de voir un pareil emploi de la vie et de la beauté : « *O donna! il tempo fugge.... e tu fuggir lo lasci!* le temps s'enfuit et les heures t'emportent loin de la jeunesse dont tu fais un si triste usage! » Je l'observai toujours, et je m'aperçus enfin que c'était une Juive. Je m'en allai avec moins de regrets.

De Mayence à Cologne, on quitte le chemin de fer et l'on descend le Rhin sur le bateau à vapeur, qui vous entraîne lentement entre ces deux rives si riches de souvenirs, de beautés indescriptibles et de fruits dont le monde connaît le prix. On salue, en passant

devant Coblentz, le souvenir de Marceau, et un peu plus loin, près de Weissenthurm, celui du général Hoche, rares merveilles de la fidélité et de l'honneur militaire dans un temps d'héroïsme et de confusion. Qu'ils ont été heureux de mourir sur le champ de bataille pour l'amour de la France et d'échapper ainsi aux épreuves du 18 brumaire! Arrivé devant Bonn, je voulus m'arrêter dans la ville qui a eu l'honneur de donner le jour, en 1770, au plus grand musicien des temps modernes, en ce qui regarde la symphonie, à Beethoven, génie épique qui peut être comparé sans blasphème à Homère ou tout au moins à Shakspeare, dont il possède la variété, la tendresse, la fougue, le pittoresque infini, la terreur et la profondeur.... C'est à peine si l'humble maison où est né ce grand homme, qui a suscité de si tristes imitateurs, est signalée au voyageur par une inscription lisible.... Il m'a fallu la chercher longtemps dans la *Rheingasse*, où s'abrite maintenant un marchand de vin. Les Allemands parlent beaucoup de leurs grands hommes, ils écrivent des encyclopédies sur la vie de chacun d'eux; mais ils les laissent volontiers mourir de faim, et ne se donnent même pas la peine de conserver le berceau où Dieu est venu les visiter. On ne sait pas encore à Vienne où reposent les cendres de Mozart! La statue en bronze qu'on a élevée à Beethoven sur la place de la cathédrale m'a paru aussi roide, *steiff*, aussi laide que toutes celles de l'école moderne que j'ai pu voir sur les bords du Rhin. Le sculpteur a représenté le sublime musicien debout, enveloppé d'un grand manteau, dans une attitude théâtrale qui doit signifier l'acte mystérieux, spontané et fugitif

de l'inspiration, et c'est M. Liszt avec ses cantates qui est venu présider ici en 1845 à la glorieuse manifestation de la patrie allemande en l'honneur du musicien qui a traduit par la symphonie ce que Gœthe avait traduit dans son *Faust*, le génie poétique et philosophique de la Germanie, avant qu'elle ne fût contaminée par le sourire et la sensualité de la Renaissance. Je me plairais beaucoup dans la jolie ville de Bonn, ville propre, savante, gaie, et bien nourrie quant aux productions du sol. Le marché de Bonn m'a été aussi agréable à voir que celui de Mayence, de Mannheim et de Heidelberg.

En face de Bonn, de l'autre côté du Rhin, dans une vallée délicieuse qui se trouve cachée par le groupe de collines qu'on appelle les sept montagnes, le *Siebengebirge*, j'étais attendu depuis des années, dans une maison hospitalière. La maison spacieuse, riante, entourée de beaux jardins, au pied d'une colline chargée de vignobles qui la préserve du vent du nord, n'a rien de remarquable pour le style de l'architecture. C'est une habitation commode où tout annonce le confort, car la maîtresse de ce lieu, d'une beauté splendide et rare, est d'origine anglaise. Je fus accueilli avec l'empressement chaleureux qu'on témoigne à un ami longtemps désiré. Je contai naïvement mes aventures d'auberge et de table d'hôte. « Vous entendez, Félicie, dit tout à coup le mari, nous voulons que notre hôte emporte de céans un meilleur souvenir. — Soyez tranquille, mon ami, » répondit-elle avec un large et beau sourire. Le soir, avant l'heure du souper, on organisa une petite excursion sur le Rhin, dans un grand bateau. La

compagnie était assez nombreuse. Un groupe de femmes et de jeunes filles qui entouraient la maîtresse de la maison, dont la taille ressortait comme un palmier élancé dans une oasis, étaient assises à l'arrière de la barque, que faisaient mouvoir en amont un cheval et deux rameurs. Les hommes étaient placés à la proue, et moi entre les deux, tout près du groupe féminin qui gazouillait comme une troupe d'oiseaux au moment de se percher sous la feuillée. La lune, je l'affirme, elle y était, se balançait coquettement au-dessus de ces ruines et de ces châteaux remplis de souvenirs, qui projettent leur ombre gigantesque dans les eaux de ce grand fleuve dont les rives fécondes ont vu tant de conquérants paraître et disparaître. Saisissant un moment de silence où déjà un peu de mélancolie pénétrait dans le cœur de chacun, une des jeunes filles, qui se dérobait à la vue au milieu du groupe de ses compagnes, se mit à murmurer d'une voix douce et tremblante la barcarolle de Schubert :

En se jouant sur la vague endormie,
Que ce bateau nous berce mollement!
Oh! puissions-nous sur les flots de la vie
Voguer ainsi tous deux en nous aimant!

J'écoutais cette voix naturelle, mais un peu inexpérimentée, avec ravissement. Les paroles allemandes, dont on lit ici la traduction connue, s'harmonisaient encore mieux avec le magnifique paysage que nous avions sous les yeux, particulièrement le second couplet :

Eh! es entschwindet mit thauigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wellen der Zeit.

Ce qui veut dire :

Autour de nous, le calme et le silence
Sur les coteaux planent mystérieux;
Dans la forêt le vent qui se balance
Semble un écho d'un luth harmonieux, etc.

Lorsque la jeune fille fut arrivée, non sans quelque accident d'intonation, au passage qui précède la conclusion de chaque couplet, où se trouve cette modulation si neuve et si charmante qui passe rapidement de *ré bémol mineur* en *la bémol majeur :*

Ah! près de toi que le rêve est charmant!

la maîtresse de la maison inclina sa belle tête chargée de cheveux blonds.... sans proférer un mot. Le lendemain de cette nuit, que je ne puis oublier, je partis pour Cologne.

Après avoir visité la cathédrale, qui ne sera peut-être jamais terminée, je fus assez heureux pour rencontrer dans cette ville, aux rues sales et nauséabondes, M. Ferdinand Hiller, compositeur d'un mérite élevé, qui jouit dans toute l'Allemagne d'une réputation considérable et légitime. Il me dit : « Le moment est mal choisi pour entendre de la bonne musique à Cologne. Le théâtre est fermé, et tout le monde est à la campagne ou aux eaux; mais si vous voulez me consacrer la journée de demain, — c'était un dimanche, — je vous conduirai dans une ville voisine où doit avoir lieu une fête musicale, *Musik-Fest*, qui vous intéressera.» J'acquiesçai avec joie à sa proposition, et je partis le lendemain pour Crefeld.

J'eus beaucoup de peine à trouver l'embarcadère du chemin de fer qui conduit à Crefeld : j'avais ou-

blié le nom de la ville où je devais me rendre, et mon guide de son côté avait laissé passer l'heure du rendez-vous. Parvenu, non sans obstacles, devant le bureau, je demandai un billet de première classe, ce qui parut étonner l'employé à qui je m'adressai, ainsi qu'un ecclésiastique qui se trouvait là présent.

« Prenez, monsieur, un billet de troisième classe, me dit l'ecclésiastique en bon français et presque sans accent, on y est bien, et personne dans ce pays-ci n'use de la permission d'aller s'ennuyer tout seul dans les beaux wagons bien rembourrés où l'on ne peut pas fumer. »

Je suivis son conseil, et j'eus le plaisir de me trouver dans un wagon en bois à côté de lui. Après quelque minutes de silence, il s'engagea entre l'ecclésiastique et moi un dialogue dont je veux rapporter quelques traits.

« Vous venez, sans doute, de Paris, monsieur? me dit l'abbé en se rapprochant de moi avec bonhomie.

— Oui, monsieur l'abbé, lui répondis-je, et j'y retourne.

— Eh bien! que dit-on dans cette grande, belle et folle cité? Se croit-elle toujours la capitale de la civilisation et le centre du monde, comme les Grecs le pensaient d'Athènes?

— On dit à Paris beaucoup de choses, cela dépend du point de vue où l'on se place pour observer, et il y a encore à Paris des gens assez naïfs pour croire que les opinions qui se forgent dans la capitale de la France ne sont pas indifférentes à l'Europe, ni au reste du monde civilisé.

— Mais enfin que veut Paris et que veut la France, maintenant qu'elle a le repos?

— Toujours la même chose, et, depuis trente ans que je l'habite, elle n'a pas changé d'avis : elle veut la liberté.

— Belle chimère qu'elle poursuit là! Il n'y a pas de liberté possible pour un peuple hors du christianisme et de l'Église, qui le représente.

— Hors du christianisme, c'est possible; mais vous me permettrez de douter que l'Église, c'est-à-dire le catholicisme, soit un protecteur bien zélé de la liberté. Il la réclame pour lui quand le pouvoir séculier la lui conteste; mais il se hâte de la mettre sous le boisseau dès qu'il se croit le plus fort. Voyez ce que le catholicisme fait à Rome, à Naples, en Espagne, en Autriche, et ce qu'il essaye vainement de faire en France.

— Voulez-vous donc, monsieur, que l'Église laisse discuter à côté d'elle le principe même de son existence, et qu'elle écoute patiemment toutes les folies et les aberrations qu'il plaît d'inventer à ce que vous appelez la raison?

— Pourquoi pas? Puisque l'Église se croit en possession de la vérité, qu'a-t-elle à craindre de l'erreur? Pourquoi ne vivrait-elle pas de nos jours, comme elle a toujours vécu, de luttes et de discussions?

— Mais nous ne repoussons pas la discussion, me répondit l'ecclésiastique avec vivacité, nous l'admettons sur toutes les questions qui ne sont pas du domaine de la foi ; il n'y a que les *francs-maçons* qui prétendent le contraire, et qui ne veulent aucune limite à la puissance de l'esprit.

— J'ignore ce que vous entendez par cette qualification de *franc-maçon*; mais si cela voulait désigner

des esprits éclairés et indépendants qui respectent la liberté de l'Église et son autorité morale, tout en repoussant sa tutelle intellectuelle, je vous avertis que la France est remplie de ces esprits-là, et que l'œuvre du XVIIIe siècle est irrévocablement accomplie. Permettez-moi d'ajouter que le catholicisme s'est engagé dans une voie dangereuse. Il me semble que nous sommes arrivés à une période historique qui a beaucoup de rapports avec celle où vivait Julien dit l'Apostat : on veut l'impossible, et tout pourrait bien s'écrouler sous de vains efforts pour donner la vie à ce qui n'existe plus. Alors, monsieur l'abbé, l'Église serait bien heureuse de trouver ces libres esprits contre lesquels elle n'a pas assez d'anathèmes aujourd'hui, esprits modérés et sages, tout prêts à n'épargner aucun effort pour la protéger contre la démagogie triomphante, qui ne veut pas plus du christianisme que du catholicisme.

— *Basta, vedremo,* » me répondit l'abbé avec un sourire malin qui m'apprit que j'avais eu le plaisir de m'entretenir avec un jésuite italien, c'est-à-dire avec un homme de parti, un virtuose du pouvoir.

J'étais arrivé à ma destination, à Crefeld, presque sans m'apercevoir de la longueur du chemin. Je fus accueilli avec courtoisie par un amateur de la ville, M. Schramm, à qui M. Hiller m'avait recommandé par une dépêche télégraphique, et par M. Bischof, écrivain distingué, qui publie à Cologne un très-bon journal de musique, *Niederrheinische Musik-Zeitung.* J'eus le plaisir de dîner avec M. Bischof et quelques autres personnes chez M. Scramm, dont la cordiale hospitalité, l'esprit et l'exquise politesse m'ont large-

ment dédommagé des mauvais incidents de mon voyage. A six heures, nous nous rendîmes au concert, dans une salle agréable et spacieuse récemment bâtie. Toutes les fenêtres de la ville étaient pavoisées de drapeaux, et la population était disséminée dans les rues pour voir passer des essaims de jeunes filles qui faisaient partie de la masse des exécutants. Ils étaient au nombre de quatre cents, ainsi distribués : quatre-vingt-douze voix de soprano, soixante-deux seconds sopranos, cinquante-six ténors, cent dix basses et quatre-vingt-quatre instrumentistes, le tout dirigé par M. H. Wolf, maître de chapelle de la ville de Crefeld. C'était le chef-d'œuvre d'Haydn, *les Saisons*, qu'on avait choisi pour remplir la première séance, qui a eu lieu le 12 septembre. L'exécution a été parfaite, principalement en ce qui regarde les chœurs, qui ont chanté avec un ensemble, une justesse et une observation des nuances dont le Conservatoire de Paris ne se doute pas. Les solos ont été rendus avec distinction, celui de soprano par Mlle Deutz de Cologne, le ténor par M. Goebbels d'Aix-la-Chapelle, et la basse a été remplie par M. Dumont-Fier de Cologne, qui a de la tenue dans le style. Tout ce monde de chanteurs était composé d'amateurs, de jeunes filles appartenant à toutes les classes de la société, les filles des millionnaires à côté des moins fortunées, sans morgue, sans prétention, les unes venant de Cologne, les autres de Dusseldorf, d'Aix-la-Chapelle, et des petites villes environnantes. Oh ! que nous sommes loin de ces mœurs-là en France, surtout dans les villes de province, où la vanité joue un rôle si désastreux et empoisonne la vie qu'on y mène ! C'était un spectacle dé-

licieux que de voir cette salle de concert remplie de quinze cents personnes, les unes écoutant et les autres exécutant une œuvre de génie avec un respect religieux! Après le concert, tout ce monde joyeux se réunit dans un casino où étaient préparés les éléments d'un bon souper qui se prolongea jusqu'à deux heures du matin. Je ne saurais trop remercier M. F. Hiller de m'avoir procuré un des plaisirs les plus vifs et les plus purs que j'aie éprouvés dans ma rapide excursion sur les bords du Rhin.

Je ne veux pas quitter ces villes populeuses et riches qui bordent la rive gauche du Rhin sans dire un mot de l'esprit qui anime les populations. M. Victor Hugo a dit d'elles : « Toute cette rive du Rhin nous aime.... j'ai presque dit : nous attend[1]. » Cela pouvait être vrai en 1839, lorsque la France avait la liberté à leur offrir; cela ne l'est plus en 1858. J'ai eu l'honneur de m'entretenir, à Mayence, à Coblentz, à Bonn et à Cologne, avec des hommes distingués de tous les partis, et je les ai trouvés à peu près contents du gouvernement prussien, qui est modéré, économe, très-éclairé. Toutes ces villes jouissent d'une grande liberté municipale qu'elles ne sont pas disposées à sacrifier pour le prétendu bonheur de faire partie de la grande unité française. Elles espèrent d'ailleurs voir se développer les germes du gouvernement représentatif, qui s'implante peu à peu dans les mœurs de la nation, et s'attendent à des améliorations, lorsque le prince de Prusse, qui est un soldat, et non pas un bel esprit ni un théologien, aura la di-

1. *Le Rhin*, tome I, p. 243.

rection suprême du gouvernement. Son fils, qui vient d'épouser une fille de la reine d'Angleterre, a été, comme les princes de la maison d'Orléans, élevé au milieu de la génération qu'il doit gouverner un jour. Tout cela forme un ensemble d'espérances qui attachent les villes du Rhin au gouvernement prussien et à la grande famille allemande.

Le lendemain du festival de Crefeld, le chemin de fer me ramenait à Paris par Bruxelles, où je ne trouvais que de la musique que vous connaissez trop, et ainsi s'est terminée cette pérégrination sur les bords du Rhin, d'où je suis revenu sans avoir pu entendre un seul opéra de M. Richard Wagner. C'est à Vienne, Prague, Munich, Dresde, Leipzig et Berlin, qu'il faut chercher la musique allemande; c'est là, oui là, dans ces villes où ne fleurissent pas les citronniers, que je voudrais aller. Les dieux permettront-ils que mon vœu s'accomplisse un jour?

1er octobre 1858.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Ch. Lahure et Cie, imprimeurs du Sénat et de la Cour de Cassation,
rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon.

BIBLIOTHÈQUE ROSE ILLUSTRÉE

POUR LES ENFANTS ET POUR LES ADOLESCENTS.

FORMATS GRAND IN-16 ou IN-18 JÉSUS.

On peut se procurer chaque volume de cette série, relié, savoir: en percaline, tranches jaspées, moyennant 75 centimes; en percaline, tranches dorées, moyennant 1 franc; et en percaline mosaïque, tranches dorées, moyennant 1 fr. 50 c. en sus des prix ci-après marqués.

On peut également se les procurer cartonnés en papier gaufré et doré, moyennant 30 *centimes en sus des prix ci-après marqués.*

Andersen: *Contes choisis*, traduits du danois par *Soldi*, et illustrés de 40 vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

Anonymes: *Douze histoires pour les enfants de quatre à huit ans*, par une mère de famille. 1 volume imprimé en gros caractères et illustré de 18 grandes vignettes, par Bertall. 2 fr.

— *Les enfants d'aujourd'hui*, par le même auteur, contenant 40 vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

Bawr (Mme de): *Nouveaux contes*, illustrés de 40 vignettes par Bertall. 1 volume. 2 fr.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Beleze: *Jeux des adolescents*, illustrés de 140 vignettes. 1 vol. 2 fr.

Berquin: *Choix de petits drames et de contes*; illustrés de 40 vignettes par Foulquier, etc. 1 vol. 2 fr.

Boiteau (Paul): *Légendes* recueillies ou composées pour les enfants. 1 volume illustré de 42 vignettes par Bertall. 2 fr.

Carraud (Mme Z.): *La petite Jeanne* ou le Devoir; illustrée de 20 vignettes par Forest. 1 vol. 2 fr.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Cervantès: *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*; édition à l'usage des enfants, illustrée de 17 vignettes par Forest. 1 vol. 2 fr.

Chabreul (Mme de): *Jeux et exercices des jeunes filles*. 1 volume illustré de 50 vignettes par Fath, et contenant la musique des rondes. 2 fr.

Colet (Mme L.): *Enfances célèbres*. 1 volume illustré de 57 vignettes par Foulquier. 2 fr.

Edgeworth (miss): *Contes de l'adolescence*, traduits de l'anglais par *A. Le*

François, et illustrés de 22 vignettes par Coppin. 1 vol. 2 fr.

— *Contes de l'enfance*, traduits par le même, et illustrés de 22 vignettes par Coppin. 1 vol. 2 fr.

Fénelon : *Fables*; illustrées de 8 vignettes par Forest. 1 vol. 1 fr.

Genlis (Mme de) : *Contes moraux*; illustrés de 40 vignettes par Foulquier, etc. 1 vol. 2 fr.

Grimm (les frères) : *Contes choisis*, traduits de l'allemand par *Frédéric Baudry*, et illustrés de 40 vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

Hauff : *La caravane*, traduite de l'allemand par *A. Talon*, et illustrée de 40 vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

— *L'auberge du Spessart*, traduite de l'allemand par le même, et illustrée de 40 vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

Hawthorne : *Le livre des merveilles* : contes mythologiques, traduits de l'anglais, avec l'autorisation de l'auteur, par *L. Rabillon*, et illustrés de 40 grandes vignettes par Bertall :

1re partie. 1 vol. 2 fr.
2e partie. 1 vol. 2 fr.

Chaque partie se vend séparément.

Mayne-Reid (le capitaine) : *A la mer !* Ouvrage traduit de l'anglais par Mme *H. Loreau*, et illustré de 12 grandes vignettes. 1 vol. 2 fr.

— Le *Chasseur de plantes*, traduit de l'anglais par Mme *H. Loreau*, et illustré de 12 grandes vignettes. 1 vol. 2 fr.

— *Les exilés dans la forêt*, traduits de l'anglais par Mme *H. Loreau*, et illustrés de 12 grandes vignettes. 1 v. 2 fr.

— *L'habitation du désert*, ou Aventures d'une famille perdue dans les solitudes de l'Amérique. Ouvrage traduit de l'anglais par *A. Le François*, et illustré de 24 grandes vignettes par Gust. Doré. 1 vol. 2 fr.

Perrault, et Mmes **d'Aulnoy** et **Le Prince de Beaumont** : *Contes de fées*; illustrés de 40 vignettes par Bertall, Forest, etc. 1 vol. 2 fr.

Porchat (J.) : *Contes merveilleux*, illustrés de 21 grandes vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

Ségur (Mme la comtesse de) : *Nouveaux contes de fées*, illustrés de 20 grandes vignettes par G. Doré. 1 vol. 2 fr.

— *Les malheurs de Sophie*, illustrés de 42 vignettes par Castelli. 1 vol. 2 fr.

— *Les petites filles modèles*, illustrées de 20 grandes vignettes par Bertall. 1 vol. 2 fr.

— *Les vacances*, illustrées de 40 vignettes par Foulquier. 1 vol. 2 fr.

Swift : *Voyages de Gulliver à Lilliput et à Brobdingnag*, traduits de l'anglais. Édition abrégée à l'usage des enfants, et illustrée de 10 vignettes par Forest. 1 vol. 1 fr.

Vimont (Ch.) : *Histoire d'un navire*; illustrée de 40 vignettes par Alexandre Vimont. 1 vol. 2 fr.

Ch. Lahure et Cie, imprimeurs du Sénat et de la Cour de Cassation, rue de Vaugirard, 9, près de l'Odéon.

